BEITRÄGE ZU DÜRERS KUNSTTHEORIE

Von

HANS KLAIBER.

Druck der Fr. Mangoldschen Buchhandlung in Blaubeuren.

BEITRÄGE ZU DÜRERS KUNSTTHEORIE.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT ZU TÜBINGEN

VORGELEGT

von

HANS KLAIBER
AUS GRÄFENHAUSEN.

ACAD. LIBRARY BIBL.

Druck der Fr. Mangoldschen Buchhandlung in Blaubeuren.

1/04

Lebenslauf.

Ich, Hans Klaiber, bin am 29. Nov. 1877 in Gräfenhausen O/A. Neuenbürg (Württ). geboren. Vom 14. Jahr an durchlief ich die niederen ev. theol. Seminarien Maulbronn und Blaubeuren, dann das höhere theol. Seminar zu Tübingen, wo ich das Studium der klass. Philologie betrieb. Im Jahr 1900 absolvierte ich die erste und zweite Dienstprüfung und bin seither im humanist. Lehrdienst verwendet.

Gedruckt mit Genehmigung der philos. Fakultät der Universität Tübingen.

Referent: Professor Dr. von Lange.

Tag des Colloquiums: 19. Dez. 1903.

Den Beziehungen zwischen Dürer und Leonardo da Vinci nachzuspüren ist kein neuer Gedanke. Thausing hat bereits auf sie hingewiesen, Ch. Ephrussi (Charles Ephrussi, Albert Dürer et ses dessins. Paris 1882.) hat in seinem „Albert Dürer et ses dessins" die Belege zusammengestellt, besonders aber hat A. Springer (Anton Springer, Albrecht Dürer 1892.) in seiner Dürerbiographie und in den Bildern aus der neueren Kunstgeschichte (Anton Springer, Bilder aus der neueren K.-G. I. II. 1886.) die Frage eingehend behandelt. Er verfolgt in Dürers Werk die Spuren des Einflusses Leonardos auf künstlerischem und kunsttheoretischem Gebiet, zeigt, wie diese beiden Gebiete in einander übergehen und darum nicht getrennt betrachtet werden dürfen und kommt zu dem Resultat, Dürer habe an den Italiener seine ganze Künstlerschaft hingegeben. „Leonardos Lehren durchdrangen Dürers künstlerisches Wesen, verschmolzen so innig mit dem letzteren, dass sie nicht mehr losgeschieden werden können" (Springer, A. Dürer pag. 64.).

Springer kann deshalb als der eigentliche Vertreter der Hypothese von der Beeinflussung Dürers durch Leonardos Kunst und Kunstlehre angesehen werden, die im Grundsatz wohl allgemein anerkannt ist, während über die Wertung des Einflusses die Urteile auseinandergehen. In jüngster Zeit haben einzelne Seiten der Frage neue Beleuchtung erhalten. James Wolff (James Wolff, Leonardo da Vinci als Aesthetiker. Strassburg 1901.) stellt in seiner Untersuchung über die Aesthetik Leonardo da Vinci's die Berührungspunkte in den aesthetischen Anschauungen der beider Künstler heraus. L. Justi beantwortet in seinem noch oft zu zitierenden Buch über die konstruierten Figuren und Köpfe unter den Werken Alb. Dürers (Leipzig 1902) u. a. die Frage, ob sich in Dürers Proportionsstudien Hinweise auf einen Einfluss des fremden Meisters finden. Doch ist in beiden Untersuchungen die Sache von mehr peripherischer Bedeutung, und dann dürfen — mindestens im Sinne Springers — die verschiedenen Seiten eben nicht gesondert behandelt werden. —

Es erweist sich mehr und mehr als eine undankbare Aufgabe, die grossen Meister von dem angeblichen Vorwurf rein zu waschen, sie hätten sich in ihren Schöpfungen an Vorbilder, die ihre Zeit ihnen bot, gehalten. Man glaubte diesen Dienst wohl dem Begriff der organischen Entwicklung schuldig zu sein, worunter man dann eine Entwicklung rein aus sich selbst heraus versteht. Die Dürerforschung hat in ihrem Teil zur Zerstörung dieses Wahnes beigetragen. Man denke nur daran, wie durch neuere Untersuchungen der Boden bereitet worden ist, aus dem in wahrhaft organischem Wachstum die Figur des christlichen Ritters hervorkommmen konnte. Und der berühmte Stich hat darum nichts von seiner Bedeutung eingebüsst. Was Dürer konnte, sehen wir nun erst recht, da man Vorbilder und eigene Leistung vergleichen und beurteilen kann, wie der Künstler aus Ueberkommenem Eigenes zu machen verstand. Wie ja auch die moralische Einschätzung nicht darnach fragt, welches Erbe ein Mensch ohne sein Zutun mitbekommen hat, sondern darnach, was er mit diesem Erbe ge-

leistet hat. Man braucht also für Dürers Künstlerschaft nicht in Sorge zu kommen, wenn neue Vorbilder für sein künstlerisches oder theoretisches Schaffen entdeckt werden. Als sklavischer Kopist oder kritikloser Nachbeter ist er noch nie erfunden worden. Er hat, was seine Zeit ihm bot und was ihm interessant oder wertvoll erschien, in sich aufgenommen, verarbeitet und seinem Wesen assimiliert als Neues und Eigenes wieder herausgegeben. Daraus ergiebt sich auch für die folgende Untersuchung eine Voraussetzung und Vorbedingung. Wir müssen uns über Dürers Entwicklung bis zu dem Zeitpunkt klar werden, da er mit dem welschen Künstler bekannt wurde, d. h. nach der allgemeinen Annahme, bis zum venezianischen Aufenthalt von 1505/1507. Wie dachte er damals von Kunst und Kunstschaffen? Ist es nach dem Stand seiner damaligen Anschauungen anzunehmen, dass ihm aus Leonardos Kunst und Forschungen Anregungen zu teil wurden, dass diese Anregungen von bestimmender Bedeutung für seine weitere Entwicklung wurden? Und endlich wie hat er das Neue und Fremde zu seinem eigenen, damals schon starken und selbstständigen Wesen ins Verhältnis gebracht und was konnte aus einer solchen Verbindung entstehen?

Dass Dürer früh begonnen hat, mit kunsttheoretischen Forschungen, speziell mit Proportionsstudien sich zu beschäftigen, wissen wir von ihm selbst. In zwei vielzitierten Stellen seiner nachgelassenen Entwürfe nennt er uns die beiden Männer, von denen er als Forscher seinen Ausgang genommen hat. Sie mögen, da der Wortlaut von Wichtigkeit ist, noch einmal angeführt werden. „Ich selbs wollt lieber einen hochgelehrten, berühmten Mann in solcher Kunst hörn und lesen, dann dass ich als ein Unbegründter davon schreiben soll. Idoch so ich keinen find, der Etwas beschrieben hätt, dann einen Mann, hiess Jacobus, was ein guter lieblicher Maler, von Venedig geboren, der wies mir Mann und Weib, die er aus der Mass gemacht hätt, und wiewohl ich zu Sinn nahm die Meinung, wie man solch Ding zu Wegen bringen möcht, doch kunnt ich nit von ihm erlangen seinen Grund, wie er sein Kunst brauchet und wiewohl ich dieselb Zeit jung was, noch dann nahm ich die Ding zu Herzen, nahm für mich den Fitrufium, der schreibt ein Wenig von der Gliedmass eins Manns. Also aus den zweien Obgenannten hab ich dornoch aus eigenem Fürnehmen gesucht.“ (K. Lange und F. Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlass. Halle 1893. pag. 340). Und die Parallelstelle lautet: so ich Keinen find, der so etwas beschrieben hätt von menschlicher Mass zu machen, dann einen Mann, Jacobus genannt, von Venedig geboren, ein lieblicher Maler. Der wies mir Mann und Weib, die er aus der Mass gemacht hätt, und dass ich auf diese Zeit liebr sehen wollt, was sein Meinung war gewest, dann ein neu Kunigreich und wenn ichs hätt, so wollt ich ihm zu Ehren in Druck bringen, gemeinen Nutz zu gut. Aber ich was zu derselben Zeit noch jung und hätt nie van solchem Ding gehört. U. die Kunst ward mir fast lieben und nahm die Ding zu Sinn, wie man solche Ding möcht zu Wegen bringen. Dann mir wollt dieser vorgemeldt Jacobus seinen Grund nit klärlich anzeigen, das merket ich wohl an ihm. Doch nahm ich mein eigen Ding für mich und las den Fitrufium, der beschreibt ein Wenig von der Gliedmass eines Mannes. Also van oder aus den zweien obengenannten Mannen hab ich meinen Anfang genommen und hab dornoch aus meinem eigenen Fürnehmen gesucht von Tag zu Tag“. (ibid. pag. 342/343).

Von dem Venezianer Jacobus, d. h. von Jacopo dei Barbari oder Jakob Walch, und dem Schriftsteller Vitruv ist Dürer als Theoretiker ausgegangen, um dann auf der Bahn eigener Forschung fortzuschreiten. Als Zeitpunkt der Begegnung mit Barbari pflegt man die hauptsächlich durch Indizienbeweis erschlossene sogen. erste italienische Reise Dürers zu bezeichnen. Das Faktum eines ersten Aufenthalts in Venedig im Lauf der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts wird wohl nicht mehr bestritten. Gegen die urkundlichen Zeugnisse aus Scheurl und Dürers Briefen und die künstlerischen, wie sie Thausing, Wickhoff, Térey u. a. gesammelt haben, kommen Ephrussi und Burckhardt mit ihren Einwänden nicht auf. Höchstens über das wann? lässt sich noch streiten. Gar zu gerne möchte man den Aufenthalt in die Gesellenwanderung von 1490/1494 verlegen und jene Briefstelle von dem Ding, das ihm vor elf Jahren gefallen habe und jetzt nicht mehr gefalle, als ungenaue Angabe erklären, da Dürer bereits 1505 nach Venedig kam und „die Zeit des Gesinnungswechsels, nicht das zufällige Datum des Briefs“ als Termin nehmen konnte (Thausing).

Burckhardts (D. Burckhardt, Dürers Aufenthalt in Basel 1892.) Alibibeweis für 1492/94 ist nach den neueren Forschungen über die Bergmann'sche Offizin nicht so zwingend, dass man nicht in den Anfang des Jahres 1494 einen kurzen Aufenthalt in Venedig ansetzen könnte, so dass Venedig und Strassburg sich in die Monate Januar bis Mitte Mai zu teilen hätten. Ein solcher kurzer Aufenthalt im Verlauf der Wanderschaft würde eher begreiflich machen, dass in den erhaltenen venezianischen Briefen sich abgesehen von der einen Stelle keine Erinnerungen an örtliche und persönliche Eindrücke, an geschlossene Bekanntschaften und dgl. finden; von dem kurze Zeit in einer graphischen Werkstätte beschäftigten Gesellen wäre das vielleicht noch verständlich. Andererseits würde auch ein kürzerer Aufenthalt genügen, um Dürers Bekanntschaft mit italienischen Stichen (Mantegna) und mit italienischen Bauformen zu erklären. Die auf Italien weisenden Blätter von 1495 müssten dann als Verarbeitung von Reiseeindrücken betrachtet werden, nach persönlicher Anschauung vielleicht mit Hilfe von Skizzen gemacht, wenn man nicht den etwas billigen Ausweg vorzieht, die Echtheit der Daten zu bezweifeln. Eine Erwägung, die sich jedem aufdrängt und schon mehrfach Ausdruck gefunden hat, steht der Verlegung der Reise in das Jahr 1495 im Wege: Nach vierjähriger Wanderschaft vom Vater heimberufen, seit Juli 1494 verheiratet, soll der junge, eben selbständig gewordene Künstler sobald seinen neuen Hausstand verlassen und statt daheim eine Existenz und Praxis — so darf bei der damaligen Kunstübung in Deutschland wohl gesagt werden — zu begründen, sich ins Ausland gewandt haben! Da bleibt es doch natürlicher, den ersten italienischen Aufenthalt in seine ledigen Wanderjahre (wie eine alte Aufschrift auf einer Dürerzeichnung sich ausdrückt) zu verlegen. Wir begnügen uns angesichts dieser Unsicherheit mit der Ansetzung um die Mitte der neunziger Jahre. Damals konnte Dürer mit dem Venezianer Jacobus bekannt werden, der jedenfalls um die Wende des Jahrhunderts. vielleicht schon früher, mit Nürnberg in Beziehung stand. Die Vermutung gründet sich vor allem auf die schon angeführte Briefstelle, in der dem Zusammenhang nach Jacopo mindestens gemeint sein kann; dazu würde ja auch die allgemeine chronologische Andeutung über die folgenreiche Begegnung stimmen: ich war damals noch jung und hatte noch

mie von dergleichen gehört. Zur Wahrscheinlichkeit würde die Annahme erhoben, wenn sich schon aus den neunziger Jahren Berührungspunkte zwischen Dürers und Barbaris Schaffen ergäben.

Für unsere Vorstellung von den Beziehungen zwischen Dürer und Jacopo de'Barbari hatten bisher Thausings Aufstellungen die Voraussetzung gebildet. Er hatte Dürers Feinmalerei in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts mit Barbari in Zusammenhang gebracht, und in verschiedenen Gemälden das Gezierte und Empfindsame aus dem Einfluss des Venezianers erklärt. Unter den Stichen sollte Apollo und Diana (Bartsch 68) in der empfindsamen Haltung und in der Biegung der einfachen, langgezogenen Strichlagen an jenen erinnern, ferner 8 bezw. 9 Blätter in der Stoffwahl auf ihn zurückgehen. Unter den Proportionszeichnungen erkennt Thausing Barbaris Weise in einer konstruierten Evazeichnung der Albertinasammlung, bei der der Schwung der dürftigen Formen, das Oval des Köpfchens, die regellose Art der Zeichnung ihm verräterisch erscheinen. Dagegen beweise die Verschiedenheit der Proportionierung auf Jacopos Stichen, dass er so wenig wie je ein anderer Künstler im Besitz eines fertigen Kanons war und dass er also seine nackten Figuren nicht nach allgemeinen theoretischen Formeln konstruierte. Der Anschluss an die Natur sollte den deutschen Künstler nach längerem Schwanken von dem Banne des Italieners befreit haben. Der Kern der vorgetragenen Theorie — eine zeitweilige Beeinflussung Dürers durch Jacopo — fand allseitige Zustimmung; im einzelnen konnte sich jeder die Sache anders vorstellen, der Vorsichtige sich auf Springers Standpunkt zurückziehen und erklären, in wiefern von den beiden Künstlern der eine der Gebende, der andere der Nehmende war, sei nicht mehr zu entscheiden. Besonders die Frage, ob und in welcher Richtung Dürers Proportionsstudien von Jacobus nicht nur angeregt, sondern auch beeinflusst worden, war erst angeschnitten, ob von einem Kanon des Barbari gesprochen werden darf und was es mit ihm für eine Bewandtnis hat, war erst noch zu untersuchen. Nun hat sich L. Justi (L. Justi, Jacopo de Barbari und Alb. Dürer. Repert. f. K. W. XXI.) zuerst in einer Abhandlung im Repertorium f. K. W., dann in seinem oben zitierten Buch mit der Barbari-Frage beschäftigt und ist zu folgenden Resultaten gekommen. Der angebliche Einfluss Barbaris auf Dürer in Mal-, Stech- und Compositionsweise, in Typen und Motiven ist zu streichen. Er beschränkt sich auf drei, mehr dem theoretisch-verstandesmässigen, als dem eigentlich künstlerischen Gebiet angehörenden Punkte. Jacopo vermittelte dem Nürnberger eine Vorstellung oder Ahnung von der Antike an der Hand von Zeichnungen nach alten Kunstwerken, z. B. dem Apollo vom Belvedere, zum zweiten eine Ergänzung der Naturanschauung durch theoretische Studien. Doch hat Dürer von ihm nur gelernt, dass es so etwas gibt. Einen Kanon Barbaris kennen wir nicht, aus dem vorhandenen Material lassen sich Dürers Anfänge weder direkt noch indirekt zu Jacopo in Beziehung setzen. Endlich mochte der Umgang mit dem Ausländer, der sich als „Zentilom“ ein Ansehen zu geben wusste, Dürers künstlerisches Selbstbewusstsein steigern. Dagegen hat man eine Beeinflussung des Venezianers durch Dürer in Stech- und Malweise sowie in der Stoffwahl, einen regen Austausch in den Jahren 1503 auf 1505 anzunehmen Wenn bereits in früheren Jahren gewisse Aehnlichkeiten sich ergeben, so ist das so zu deuten: Da sich Dürers Entwicklung konsequent vollzogen hat,

gleichen auch seine früheren Sachen den späteren unter Dürer'schem Einfluss entstandenen des Barbari. So ist also der Kanon des Barbari ins Reich der Fabel zu verweisen, unsere Idee vom Verhältnis der zwei Künstler ins Gegenteil zu verkehren.

Zwischen Justis erster Aeusserung und der Fortführung seiner Theorie besteht ein Widerspruch in Beziehung auf die Chronologie. Dort hatte er die Begegnung auf Grund einer Vergleichung der beiderseitigen Stiche in das Jahr 1503 versetzt und eine 1500 datierte Londoner Proportionszeichnung unter Anfechtung der Echtheit des Datums ins Jahr 1506 (jedenfalls nicht vor 1503) gerückt. Inzwischen hat er nun auf der Zeichnung einer liegenden Frau von 1501 (Albertina) Reste geometrischer Konstruktion entdeckt, ist also genötigt, den Zeitpunkt, da Dürer vom Konstruiren der Figuren erfuhr, zurückzuverlegen und wählt das Jahr 1500, weil für dasselbe Jacopos Anwesenheit in Nürnberg bezeugt ist. Da er selbst den Grundsatz ausspricht, wir dürfen mit dem Beginn der Proportionsstudien warscheinlich den Anfang der künstlerischen Beziehungen ansetzen, so kann er nichts dagegen einwenden, dass man schon in den Werken seit 1500 nach Berührungspunkten bei den beiden sucht. Und bedenkt man die Rolle, die der Zufall bei der Erhaltung der Kunstblätter spielt, so wird man sich nicht unnötig auf das Datum 1500 festlegen, sondern falls sich Spuren finden, noch weiter zurückgehen: Die Grenze von 1503/1505 hat er jedenfalls selbst durchbrochen. Der Einwand, Dürers nackte Figuren bis 1503 (bezw. 1501?) müssten dann ein anderes Aussehen haben, ist nicht stichhaltig. Ein etwaiges Experimentieren mit Konstruktionen brauchte sich nicht sofort in den Stichen und Zeichnungen der Zeit zu manifestieren; und dann ist es ja nicht sicher, inwieweit denselben Modellstudium zu Grunde liegt: für die „4 Hexen" nimmt es Justi selbst an. Wichtiger ist der Versuch, eine Beeinflussung Barbaris durch den deutschen Maler und Stecher zu statuiren. Bei der Unsicherheit, die über Jacopos Vorbilder, Lehrmeister und Ausbildung besteht, scheint Springers Erklärung wenigstens teilweise berechtigt. Eine nicht mehr in allen Teilen festzustellende Wechselwirkung mag in erster Linie in der Malerei stattgefunden haben. Die Anschauung von einer „ersten italienischen Art" Jacopos, ist allerdings noch nicht genug gesichert, um im Beweis verwendet zu werden. Aber schon Thausing glaubte, der Italiener habe seine Feinmalerei erst in germanischen Landen voll ausgebildet, und man könnte hier am ehesten an Austausch oder gegenseitige Bestärkung denken. Auch von der Vergleichung der Stichtechnik darf die Entscheidung nicht abgeleitet werden. Wir wissen zu wenig darüber, wo Barbari seinen Anfang als Stecher genommen hat, wieweit er schon in Italien nordischer Art huldigte, ob der junge Dürer — wie Springer vermutet — auf seiner ersten italienischen Reise bei ihm gearbeitet hat, ob nicht etwa vorhandene Aehnlichkeiten auf gemeinsame Quellen weisen. Der stark subjektive Character solcher Stilvergleichungen zeigt sich auch hier deutlich: Ansicht steht gegen Ansicht. P. Kristeller vertritt in der Veröffentlichung der Chalkogr. Gesellschaft „das Werk des Jacopo dei Barbari", 1896, einen Standpunkt, der zu dem Justis wenig stimmen will. Nach ihm nahm sich Jacopo schon in Italien Schongauers Technik zum Vorbild, kam dann zwar im allgemeinen unter den Einfluss der Dürer'schen Kupferstichkunst, zeigt aber keine direkte Anlehnung an dessen Technik.

(„Bemerkenswert ist, dass Barbaris Stiche eigentlich wenig oder gar nicht den Einfluss der Dürer'schen Technik verraten. Von einer der Schongauer'schen nachgebildeten festen derben Strichführung, die seine frühen Stiche zeigen, geht Barbari wohl unter dem Einfluss Dürers, aber ohne direkte Anlehnung an seine Technik, in seinen späteren Werken zu der feinen, weichen Formengebung über, auf die ihn wohl der Gang seiner technischen Entwicklung hinführen musste, die aber doch ohne eine unmittelbare Einwirkung des jungen Lukas von Leyden nicht denkbar wäre". P. Kristeller, pag. 3.) Anstatt in unfruchtbarer Arbeit gegen den stilkritischen Beweisgang gleichfalls subjektive Bedenken vorzubringen, die nicht mehr und nicht weniger wert sind, betreten wir lieber sicheren Boden und prüfen die Behauptung, Jacopo habe bei Dürers Stichen gegenständliche Anleihen gemacht bezw. in der Komposition sich an dessen Vorbild gehalten. Dabei handelt es sich um folgende Stiche: Apollo und Diana (B. 68, 16) Satyrfamilie (B. 69, 13) Oriental. Familie (B. 85, 10 und 11). Da vorbereitende Zeichnungen nur in einem Fall, für Apollo und Diana vorhanden seien, so müsse über die Priorität der Stiche nach diesen, im übrigen per analogiam entschieden werden. Der Wahrscheinlichkeitsbeweis, den Justi angetreten hat, zerfällt in drei Gruppen von Argumenten. Einmal Analogien in der Komposition, nach seinem eigenen Geständnis übrigens als Beweisgründe kaum verwertbar.

1) Der vom Tod gepackte gallopierende Reiter (Li II. 193) soll an Jacopos von Schlangen gejagten Centauren erinnern. Die Echtheit des Dürerblattes ist von Thausing bestritten. Die einzige Aehnlichkeit besteht darin, dass auf beiden Blättern ein sich bäumendes Pferd erscheint. Aber schon die Art des Sich Bäumens ist ganz verschieden.

2) Dürers Zeichnung des Schächers von 1505 (Albert. werk 119) soll an die Hauptfigur in Jacopos Gefangenen erinnern. Das Motiv ist nicht bezeichnend genug.

3) Der Kopf des Mannes in Jacopos Schutzengel soll dem Josephs in der „Weihnacht" (B. 2) gleichen, vielleicht nach einer Studie Dürers entstanden sein.

4) Der Kopf des Meergottes in Jacopos Triton und Nereide dem entsprechenden auf dem „Meerwunder" ähneln; übrigens käme eigentlich nur der lange Bart in Betracht, die Gesichts- und Kopfbildung ist sonst verschieden.

Nun mag man wohl im 3. und 4. Fall eine gewisse Aehnlichkeit herausfinden, weniger bei den zwei ersten, die auch aus anderem Grund besser bei Seite bleiben. Ueberwältigend ist diese Aehnlichkeit in den zwei letzten Beispielen nicht, und der Umweg über eine Studie zum Dürerstich macht bei Nr. 3 die Sache nicht glaubhafter. Im letzten Fall ist eine Abhängigkeit immerhin möglich, nur ebensogut im umgekehrten Sinn, als sie hier vorgeschlagen wird. Doch hält Justi diese Analogien selbst nicht für frappant und glaubt, sie seien nur für den von suggestiver Wirkung, der bereits an seine These glaube.

Dagegen soll ein anderer Fall Barbaris Abhängigkeit von Dürers Komposition wahrscheinlich machen. Es handelt sich um die Frage, welche Bedeutung der Apollo vom Belvedere für Dürer bekommen hat, d. h. um das

Verhältnis der Stiche Apollo und Diana von Dürer und Barbari zu einander sowie zu zwei andern Dürerblättern. Da die ganze neue Auffassung sich wesentlich auf dieses Argument stützt, muss der Sachverhalt ausführlicher dargelegt werden. Das Verhältnis der Blätter wird in folgender Weise gedeutet. Das erste ist die Zeichnung Li II. 179, wahrscheinlich nach einer von Barbari vermittelten italienischen hergestellt. Sie benützte Dürer u. a. für die Londoner Federzeichnung Apollo und Diana. Dasselbe Schema wollte er dann zu einem bogenspannenden Apollo verwenden. Weshalb die Londoner Zeichnung nicht ausgeführt und reproduziert wurde, ist ungewiss. Für die vorausgesetzte Zeichnung eines Bogenspanners musste er die Haltung des antiken Vorbilds verändern: Apollo bekam den Bogen in die Rechte, der Kopf wurde gedreht, Diana mit Rücksicht auf Raumverteilung und Etikette nach links versetzt und mit ihrem Attribut ausgestattet. Eine solche Drehung war notwendig, um die Vorzeichnung für einen entsprechenden Stich zu gewinnen. Eine derartige Zeichnung hätte Jacopo für seinen Stich zur Vorlage genommen und dabei die Formen in seiner Weise umgebildet. Dadurch wäre erklärt, dass der Unterkörper Apollos auf Barbaris Stich im Gegensinn mit der vatikanischen Statue stimmt, während beim Oberkörper Motiv und Richtung verändert sind. Dagegen, dass Jacopo diese Wandlung vorgenommen habe, spricht, dass wir in Dürers Werk eine genaue Zeichnung nach der Statue im Belvedere und im Londoner Blatt ein Mittelglied haben. Dürer geht nun weiter, und passt die Haltung des Bogenspanners dem Motiv besser an: Apollo zieht auf dem Stich den Bogen an, dreht den Oberkörper und ruht mit stärkerem Nachdruck auf dem Spielbein. Diese Erklärung involvirt direkte Abhändigkeit Jacopos von Dürer. — Soweit Justi. Die Deutung ist so kompliziert, dass man Mühe hat, sie sich klar zu machen mit den verschiedenen Stadien und Veränderungen, die das Werk bis zu seiner endgültigen Gestaltung durchgemacht haben soll. Besonders bedenklich ist das Operieren mit einer Zeichnung, die vorläufig nur in der Phantasie des Erklärers existiert; man hat doch eine Erklärung auf Grund des vorliegenden Materials zu geben und das war längst getan in Thodes (H. Thode, Dürers antikische Art. Jahrb. d. preuss. K. S. 1882.) Aufsatz „Ueber Dürers antikische Art.“ Man erschwert sich die Lösung des Rätsels unnötig, wenn man zwischen den in Frage stehenden Blättern und Werken ein gar zu enges Verhältnis herstellen will. Barbari hat für seinen Stich allerdings eine Zeichnung nach dem vatikanischen Werk benützt, aber er hat sie frei verwendet.

Man vergleiche nur etwa den Kopf auf dem Stich mit dem der Statue! Der vatikanische Apollo spielte wohl in seiner Künstlerphantasie eine grosse Rolle: mehrfach kehrt die Beinstellung bei seinen Figuren wieder, bald für Schreiten bald für Stehen (ganz wie bei Dürer). Die Apollofigur auf Barbaris Stich ist demnach nicht als Copie, sondern als freie Verarbeitung des antiken Werkes zu betrachten, wobei dann eine Veränderung in der Haltung ganz unbedenklich scheint und keiner verwickelten Erklärung bedarf. Auf die Apollostatue hingewiesen begann Dürer dasselbe Sujet mit näherer Anlehnung an das antike Vorbild resp. mit Copierung desselben zu behandeln, liess aber aus unbekanntem Grund wieder davon ab. Bei einer späteren Behandlung schloss er sich in der Komposition enger an den vorliegenden Stich des Vene-

zianers an. Dabei machte er aus Apollo einen muskelstarken, gedrungenen Schützen von Fleisch und Blut, der kaum noch seine Herkunft von dem eleganten Marmorbild verrät und verwandelt die Allegorie in ein Genrebild. Für die Priorität des italienischen Stiches spricht auch nach Thode, dass der allegorische Gedanke des Sonnenaufgangs und Monduntergangs auf ihm deutlicher sich darstellt. Diese Deutung ist natürlicher und ungezwungener und setzt keinen so verwickelten Hergang voraus, wie die erstere. Selbst wenn man Justis Erklärung als einladend acceptierte, bliebe sie sicherlich durch und durch hypothetisch und wäre, selbst sehr schwach fundiert, keinesfalls als Stütze einer neuen Anschauung verwendbar. Eine Auffassung, die auf diese Weise „involviert" wird, ist kaum annehmbar. —

Wir kommen zur letzten Gruppe, den Argumenten allgemeineren Charakters.

Es sind 4 Punkte: 1) Mythologische Motive finden sich bei Dürer schon früher. 2) Sie lassen sich aus der Beratung durch Nürnberger Humanisten erklären. 3) Sie sind bei beiden barbarisch behandelt. 4) Einmal ist Jacopos Abhängigkeit von einem Deutschen sicher: Gewiss — um dies gleich abzumachen — aber dabei handelt es sich um ein Gemälde: gegen diese Abhängigkeit wird niemand protestieren, nur kann für unsern Fall nichts daraus geschlossen werden. Auf die andern Punkte antworten wir gleichfalls mit allgemeinen Erwägungen. Freilich schreibt Dürer später aus Venedig an Pirkheimer, die Welschen wüssten nicht mehr Historien, d. h. Stoffe für mythologisch-allegorische Darstellungen als er selbst. Die Worte zeigen aber doch, an welche Quelle man ging, um derlei Vorwürfe zu schöpfen. Dass auch Barbari in seinem Werk vielfach an die Antike anknüpft, zeigt ein Blick auf seine Stiche. Man wird kaum mehr entscheiden können, wann von Kopieren, und wann von freiem Verarbeiten antiker Erinnerungen zu sprechen ist. Letzteres scheint uns für Frauengestalten wie Venus und Viktoria (in „Sieg und Ruhm") wahrscheinlich. Die Kopie eines antiken Werkes, etwa der mediceischen Venus kann man in ihnen nicht finden. Dazu sind die Abweichungen zu stark, die Proportionierung zu verschieden, die ganze Auffassung zu sehr im Geiste Barbaris, zu wenig antik. Zweifellos gehörte er, der „liebliche" Maler, der antikischen Richtung an und die Zeichnung nach dem Apollo vom Belvedere war wohl nicht die einzige der Art, über die er verfügte. Und er soll in Historien bei dem Deutschen sich Rats erholt haben, bei dem Nürnberger, der die Ueberlegenheit der Welschen in den nackten Bildern zugiebt, der noch 1506 von den italienischen Genossen herabgesetzt wird, weil sein Werk nicht antikisch sei! Und dann prüfe man einmal, wie z. B. bei dem Stich der Türkenfamilie der Hergang nach der alten und nach der neuen Auffassung gedacht werden muss. Nach der letzteren hätte der Venezianer der orientalischen Familie auf Dürers Stich zwei Figuren entnommen, und dann in freier Umbildung einzeln, jede für sich dargestellt: als Spinnerin (B. 10) und als Mann mit der Wiege (B. 11). Giebt es in seinem gestochenen Werk dafür ein Analogon? Nach der bisherigen Auffassung dagegen hätte Dürer angeregt durch zwei einzelne Figuren des Italieners, ebenfalls in freier Umbildung durch Zusammenstellung derselben ein neues Werk gebildet, d. h. er wäre so vorge-

gangen, wie es nachweislich bei der Komposition des mythologisch allegorischen Stiches der Grossen Eifersucht der Fall war. Diese Historie ist bekanntlich im wahren Sinn des Wortes komponiert und zwar aus italienischen Stichen und Vorbildern. Endlich hätte sich Barbari, wenn er wirklich von Dürer inspiriert worden wäre, in der Komposition jedenfalls enger an ihn angeschlossen. Auch ist es schwer zu begreifen, wie er dazu gekommen wäre, die kraft- und lebensvollen Gestalten seines Vorbilds ins primitive, matte und saftlose umzubilden. (Vgl. Lange, Dürers Meerwunder, Zeitschrift für bild. Kunst N. F. XI pag. 195 - 204.) Diese Gründe sprechen laut für eine Priorität der Stiche des Venezianers und man darf unserer Ansicht nach hierin getrost zu Thausing zurückkehren. Den Hergang und Verlauf der Beeinflussung Dürers durch Jacopi dei Barbari denken wir uns etwa folgendermassen:

Spuren derselben finden sich schon in der zweiten Hälfte der 90 er Jahre. B. Haendcke (B. Haendcke, Dürers Beziehungen zu Jacopo de'Barbari, Pollajuolo und Bellini. — Jahrb. d. preuss. K. S. 1898) ist ihnen nachgegangen und hat versucht, eine Reihe von Kopien nach Barbari bei Dürer nachzuweisen. Er hat im einzelnen etwas zu viel gesehen, aber dass Anklänge und Aehnlichkeiten vorhanden sind, ist unbestreitbar. Mit Recht erinnert er bei den 4 Hexen an Jacopos „Sieg und Ruhm". Die Hexe zur Linken und die ihr gegenüberstehenden dürften nicht ohne die Erinnerung an die Allegorien der Sieges und Ruhmes entstanden sein. Darauf weist die Haltung, Gruppierung und in der Formengebung die Rückenbildung hin. (Auch die formalen Beziehungen zwischen dem Hexenblatt und der Bremer Federzeichnung: Teufel zwischen Mann und Frau (abgebildet in Haendckes Aufsatz) leuchten ein). Weniger schlagend ist die Aehnlichkeit zwischen der Venus auf dem Traum des Doktors und der Venus neben Mars bei Barbari: höchstens von einem Anklang könnte die Rede sein. Anders bei der sog. Amymone bezw. der von einem Seeungeheuer geraubten Frau des „Meerwunders". Ihre Haltung, die Lage des Körpers, der Arme und Beine ist eine Erinnerung an die auf Trophäen gelagerte Siegesgöttin. In dem oben zitierten Aufsatz (Zeitschr. f. bild. K. XI) hat Lange auf die Aehnlichkeit hingewiesen und durch eine Vergleichung der Körperhaltng der Frauengestalt auf den beiden Stichen die Priorität des Jacopo'schen wahrscheinlich gemacht.

Wie man die Albertina-Zeichnung von 1501 dazu in Zusammenhang setzt, ist eine Frage für sich. Sie galt bisher für eine Naturstudie, wird von Justi als konstruierte Selbstverbesserung der Frau auf dem „Meerwunder" bezeichnet, könnte aber auch eine Aktzeichnung sein, bei der der Künstler theoretisch Konstruktion und Natur in Uebereinstimmung zu bringen sucht, da ja eine Detailkonstruktion nach den aufgefundenen Spuren nicht erfolgt ist. Ein solch harmonistischer Versuch wäre bei Dürer vielleicht nicht unverständlich. Einen ähnlichen Vorgang — halb Konstruktion, halb Naturaufnahme — nimmt Justi für das Münchener Selbstportrait an. (Hier allerdings, da es sich um ein Porträt handelt, u. E. mit Unrecht.) Dürer hätte dann, bevor er an die Arbeit ging, nicht gerade ein Netz entworfen, aber doch gewisse Hauptpunkte festgelegt, und in diese den Körper nach der Natur hineingezeichnet; so würde sich erklären, dass in der Innenausführung des Leibes und besonders im Gesicht Züge sich finden, die wir in den schematisch gestrichelten reinen Proportionsfiguren nicht finden. Dagegen wird man die Aufschrift „das hab ich gfisiert"

nicht als Beweis für Modellstudium benützen können, da der Ausdruck „visieren“ nicht die Bedeutung hatte „nach der Natur aufnehmen“. Wenn man ihn nicht einfach mit „zeichnen“ gleichsetzt, sondern eine besondere Art des Zeichnens darin sieht, so wäre es nach dem alten Sprachgebrauch eher „nach einem Massstab entwerfen“. Für die „Grosse Eifersucht“ dagegen möchten wir lieber mit Ephrussi auf Mantegna, als mit Haendcke auf Barbari verweisen. Wir glauben, diese Frauenfiguren aus dem Ende der 90ger Jahre und Anfang des neuen Jahrhunderts sind weder nach Proportionsgesetzen konstruiert, noch rein nach dem Modell gezeichnet, noch aus dem Kopf gearbeitet. Letzteres will Justi (ausser für die Albertina-Zeichnung und Nemesis). Dürer habe hier aus dem heimlichen Schatz des Herzens geschöpft („wie Elzheimer, Böcklin und Raffael mit der certa idea“). Durch Naturstudien, sei es mit, sei es ohne Modellzeichnungen, habe sich in seiner Phantasie ein Typus gebildet. Was für Naturstudien sollen aber für die vorliegenden Darstellungen in Betracht kommen, als Modellzeichnungen? Und dann empfiehlt Dürer das Arbeiten aus der Phantasie bekanntlich nicht dem Anfänger, dem Naturstudium fehlt, sondern schreibt es dem Meister zu, der einen Vorrat von Natureindrücken in sich aufgespeichert hat, von dem er zehren kann, ohne an das Modell gebunden zu sein. Und in diesem Sinn begegnet er sich allerdings mit Böcklin, dessen Spott über die Künstler, die Sklaven ihres Modells sind, bekannt ist. Endlich sind es auch nicht einfach Kopien nach Barbari, wie Händeke möchte. Dass Jacopos antikische Stiche mit ihren Frauengestalten auf Dürer Eindruck machten, ist schon aus äusserlichen Gründen glaubhaft. Die Erinnerung an Stellung, Gruppierung und Haltung, teilweise auch die Formengebung jener Figuren haben mit eigenen Studien einen Bund eingegangen, aus dem Gestalten wie die Hexen, Venus, die geraubte Frau hervorgingen. Schon damit, dass wir die kompositionellen Berührungspunkte betonen, wird Justis früher angeführte Erklärung der Aehnlichkeiten für uns hinfällig. Gleichheit in Haltung und Gruppierung kann nicht damit erklärt werden, dass bei Dürers folgerichtiger Entwicklung die ihm nachgebildeten Werke seinen eigenen früheren gleichsehen. Bezüglich des Adam und Eva von 1504 möchten wir nach Ephrussis Vorgang für Eva auf Jacopos Venus (neben Mars) verweisen, speziell für die Haltung und in der Körperbildung z. B. für Knie und Hüfte. Die für Barbari wahrscheinliche Benützung einer antiken Vorlage ist für Dürer in diesem Fall nicht anzunehmen. Schliesslich sei noch einmal jene Gruppe von Stichen erwähnt, bei denen Dürers kompositionelle Abhängigkeit bisher allgemein anerkannt war. Haltung, Gruppierung und in einzelnen Teilen Formenbildung war es, was uns bei Dürer an den Fremden gemahnte. Dagegen genügt ein Blick auf die fraglichen Stücke, um zu erkennen, dass die Proportionierung bei den beiden verschieden ist. Man vergleiche darauf die in Beziehung gesetzten Figuren und man wird finden, dass sich Dürer hierin selbständig gehalten hat, nicht zum wenigsten durch Naturstudium. Weder die Hexen noch die entführte Frau (hier ist der Abstand besonders deutlich) haben die sonderbaren Verhältnisse ihrer Vorbilder. Jacopo de'Barbari hat im Lauf seiner Entwicklung seine Figuren wenig verändert, sie ähneln einander alle im Gesamtaussehen. Doch hat Justi den von Thausing ausgesprochenen Gedanken bestätigt gefunden, dass sich unter seinen Bildern und Stichen keine nach dem Schema konstruierte Figur findet. Die Ansicht,

dass Dürer aus seinen Gemälden oder Stichen einen Kanon entnommen hätte, kann endgiltig bei Seite gelegt werden. Die radikale Umstossung der bisherigen Anschauungen erforderte so umständliche Ausführungen. Sie führten zu dem Ergebnis, dass Dürer zwar unter dem Einfluss des Barbari in ziemlich hohem Grade gestanden ist, dass er aber aus dessen Werken keinerlei Kanon entnommen hat und entnehmen konnte. Mit seinen Stichen ist für Dürers theoretische Studien nichts anzufangen, sie haben auf seine Anschauungen von den Verhältnissen des menschlichen Körpers keinen Einfluss gehabt. Dennoch ist der „Kanon des Barbari" nicht einfach aus Dürers Schaffen zu eliminieren. Wiederum geht Justi in seinem Eifer, die herkömmlichen Vorstellungen auszurotten, zu weit. Wir beginnen deshalb jetzt mit der eigentlichen Betrachtung der Proportionsstudien unseres Künstlers und erinnern uns, was er selbst nach langen Jahren rückblickend über den Anfang seiner theoretischen Beschäftigung erzählt. Es wurden ihm Mann und Weib aus dem Mass gemacht, gezeigt: er brachte dem Neuen, Niegesehenen lebhaftes Interesse entgegen und fasste schon den Gedanken, es zum Nutzen der deutschen Maler, die so wenig wie er von derlei Dingen wussten, in Druck zu bringen. Zu dem Zweck hätte er natürlich einen gründlichen Einblick in das System der Konstruktion bekommen müssen. Eben daran scheiterte der Plan. Denn Jacobus wollte — ob zum Glück, ob zum Unglück? — seinen Grund, das zu Grunde liegende System nicht klar angeben; so musste sich der wissbegierige Künstler selbst an die Forscherarbeit machen und zunächst mit Vitruvs spärlichen Angaben sein Heil versuchen. An diesen Bericht knüpft sich naturgemäss die Vorstellung, Spuren des Venezianers in den theoretischen Forschungen zu finden. Da wir nun freilich über Art und Aussehen jener aus der Mass gemachten Figuren nichts Direktes wissen, so gilt es rückwärts zu erschliessen oder zu erraten, was denn etwa bei der Gelegenheit für Dürers eigene spätere Arbeit herausgekommen sein mag. Die Behauptung, Dürer habe damals nur erfahren, dass es auch aus der Mass gemachte konstruierte Figuren gebe, hat Justi nunmehr dahin modifiziert, wenn man sehr subtil sein wolle, könne man zugeben, dass er sich den allgemeinen Habitus der vorgewiesenen Figuren merkte, ohne die Konstruktion näher zu kennen. Man kann sich schon den Vorgang des Zeigens verschieden vorstellen, z. B. ein fast momentanes Zeigen und Wiederverstecken. Das liegt aber nicht in den Worten der Erzählung und ist darum nicht wahrscheinlich, weil Dürer den Plan fassen konnte, des Geschehene in Druck zu bringen. Man zeige einmal z. B. die Konstruktion, die der Nemesis zu Grunde liegen soll, mit ihrem Netz von in bestimmter Distanz gezogenen Horizontalen, mit ihren Kreisbögen aus $\frac{1}{6}$ und $\frac{1}{8}$ der Körperlänge einem, der noch nie von dergleichen gehört hat: bei längerer, sogar wiederholter Betrachtung wird er schwerlich ins Klare kommen, wenn man ihm nicht die entsprechenden Erläuterungen in Worten gibt oder erlaubt, mit dem Zirkel in der Hand den „Grund" zu suchen. Doch mag das Vorweisen länger oder kürzer gedauert, einmal oder öfters stattgefunden haben, subtil ist es nicht, wenn man glaubt, Dürer habe sich den Habitus der Figuren gemerkt, das ist vielmehr selbstverständlich, zumal bei seinem so rasch geweckten, starken Interesse. Ebenso ist es selbstverständlich, dass er sich bei seinen eigenen ersten Versuchen neben Vitruvs dürftigen Daten an das bei

dem Italiener Gesehene hielt. Es erscheint uns eine psychologische Unmöglichkeit, dass er bei dem ersten Betreten eines völlig neuen, ungekannten Bodens nicht die Erinnerung an jene erste Anschauung verwertet haben sollte. Nun zeigt ja aber die ganze erste Periode seiner Forschung ein doppeltes Prinzip: Konstruktion der Körperumrisse durch Vierecke, Dreiecke und Kreise und Fixierung und Normierung der Hauptverhältnisse nach Vitruv, zwei Prinzipien, die ganz verschiedenen Betrachtungsweisen entstammen. Das erste betrifft Kontour und Volumen, das zweite die Verhältnisse der Teile unter sich und zum Ganzen. Beide zu verschmelzen ist doch kein so naheliegender Gedanke dass ein Uneingeweihter ohne weiteres darauf käme. Wir stimmen daher K. Lange bei, wenn er vermutet, die Konstruktionen aus Rechtecken und Kreisen seien auf Barbaris Vorbild zurückzuführen. (Dürers aestet. Glaubensbekenntnis, Zeitschr. f. bild. K., Neue Folge IX und X.) Die Frage, was denn nun Jacobus seinem staunenden Kunstgenossen zeigte, ist nach allem dahin zu beantworten: er wies ihm aus geometrischen Figuren konstruierte Darstellungen menschlicher Körper vor, ob zwei, ob ein ganzes Buch, ist aus dem Wortlaut nicht sicher zu entnehmen. Gewöhnliche Proportionsschemata wiesen ein anderes Aussehen auf. An ihnen sah man vielleicht Quadrate, aber nie Kreise (oder Ellipsen). Der allgemeine Grundsatz war sofort zu erkennen: Einschliessung des Volumens und Auffindung des Kontours mit Hilfe geometrischer Figuren. Das liess sich nachmachen oder wenigstens nachprobieren. Dass unbeschadet mehrfachen Experimentierens von Anfang an eine gewisse Stabilität in der Verwendung der Figuren uns entgegentritt, spricht mehr dafür, dass er eine betimmte Erinnerung an seine Arbeit herantrug, als dafür, dass er ganz im Finstern tastete. Wieweit schon auf seinem Vorbild die Sache mit dem Vitruv'schen Prinzip verquickt war, lässt sich natürlich nicht sagen. Sicher aber hat sich Dürer mit den Vitruv'schen Proportionsdaten dann selbständig befasst. Wenn so das eine Prinzip in der Hauptsache von Vitruv, das andere von Barbari stammte, dann konnte er mit vollem Rechte von sich sagen: Also von oder aus den zwei obengenannten Mannen habe ich meinen Anfang genommen. Ist es nun aber denkbar, dass der italienische Meister derartig unorganische, dilettantische Konstruktionen für ein wertvolles Geheimnis hielt? Können ihm solche Versuche zugetraut werden, sei es als eigene, sei es als fremde, übernommene Erfindung? Hierauf soll eine Antwort versucht werden.

Unter den verschiedenen Methoden der Proportionsforschung zählt Bossi (Delle opinione di Leonardo da Vinci intorno alla simmetria dei corpi humani) und ihm nach Fiorillo (Fiorillo, Ueber die Proportion. Kunstblatt 1828) in seiner Uebersicht über dasselbe Kapitel auch den Weg auf, durch mathematische Konstruktionen eine Darstellung des menschlichen Körpers zu erhalten. Der mailändische Maler und Kunstschriftsteller Lomazzo (P. Lomazzo, Trattato dell'arte della Pittura etc. Mailand 1584.) berichtet hierüber im Trattato dell'arte della Pittura etc. L. VI, (cap. XIV): Quanto alle figure quadrate ne disegnò assai Vincenzo Foppa, il quale forsi dovea haver letto di quelle che in tal modo squadrava Lisippo Statovaro anticho con quella simmetria, che in latino non ha nomen alcuno. E sequendo ne disegnò Bramante un libro, da cui Raffaello, Polidoro e Gaudentio ne cavarono grandissimo giovamentó; e secondo che si dice é pervenuto poi nelle mane di Luca Cangiaso Porzeverasco, il quale

perciò e riuscito nelle inventioni e bizziarie rarissimo al mondo. — In der Idea del Tempio della Pittura (cap. IV) kommt Lomazzo noch einmal darauf zu sprechen: Da lui (Bramante, als einer der Wiedererwecker der im Grab verborgenen Antike) furono ritrovate le quadrature del corpo humano, che é stata una inventione rara e mirabile al mondo, e fu parimente trovatore delle membre del cavallo, delle quali se ne facevano commodamente i modelli di ciò che si voleva, e questi furono poi da lui dati a Raffaello di Urbino suo parente e usati da Gandentio e da altri uomini eccellenti. Fiori doppo lui Barttollomeo detto Bramantino Milanese suo discepolo (il quale compose diversi libri d'antichitá), con bellissima via e ragione, Vincenzo Foppa, che scrisse delle quadrature de'membri del corpo humano e del cavallo, delle quali ne fu anco inventore. — Die Quadratur des Körpers wurde also mit der Berufung auf Lysipp gerechtfertigt, von dem Plinius berichtet (Hist. natur. Lib. XXXIV): Statuariae arti plurimum traditur contulisse capillum exprimendo, capita minora faciendo, quam antiqui: corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior videtur. Non habet latinum nomen symmetria quam diligentissime custudivit, nova intactaque ratione quadratas veterum statuas permutando. — Bei den statuae quadratae ist in Wahrheit an Polyklets gedrungen, vierschrötige Gestalten gedacht. Die Zusammenstellung mit symmetria bewirkte, dass man darunter Körper verstand, die zu Proportionszwecken in quadratische Figuren beschlossen sind. Die Quadratur des Körpers wurde in verschiedenem Sinn gehandhabt und ausgebaut. Einmal zum Gebrauch der geometrischen Projektion der menschlichen Gestalt, so von dem Perspektiviker Foppa, so von Dürer im 4. Buch der Proportionslehre.

Im Anschluss an Foppas Zeichnungen aber versuchte man offenbar auch nach Lomazzos Bericht, die menschliche Figur aus geometrischen Figuren zu komponieren. Dabei mochten wunderliche Dinge zu Tage kommen, Aufbau des Körpers aus Kuben, Spielereien, die sich auch auf Dürers nach Italien weisenden Studienblättern vorfinden. (Zu Studien an der Gliederpuppe werden die hierhergehörigen Zeichnungen der Dresdener und Londoner Dürermanuskripte in Beziehung gesetzt und gleichfalls auf italienische Anregungen zurückgeführt von A. Weixlgärtner, Dürer und die Gliederpuppe, Beiträge zur K. Gesch., Franz Wickhoff gewidmet 1903). Leonardo da Vinci kannte, wie seine Manuskripte zeigen, die Versuche seiner Vorgänger, speziell des Foppa. Von ihnen hat er sich vielleicht zu seinen Studien über geometrische Ausmessung der menschlichen Gestalt und ihrer Bewegung anregen lassen. Wir wissen, dass er in einem Tractat von der Mechanik des menschlichen Körpers Anweisungen gab, Bewegungen und Figuren nach den Regeln der Geometrie zu zeichnen. Bei ihm dienten die geometrischen Figuren sicher nicht zur Auffindung des Kontours, sondern nur zur Konstatierung der Volumenverschiebung. (H. Ludwig scheint an Figuren zu denken, wie sie Buch II der Proportionslehre enthält; diese können aber auch lediglich aus Vitruv erklärt werden.) Aber es ist kein grosser Schritt mehr von da an zu den Konstruktionen, die Dürer am Apollo vom Belvedere vornahm. Hat man doch schon geglaubt, sie hätten nur den Zweck, die Figuren in diese oder jene Bewegung überzuführen. (So Thode in der erwähnten Abhandlung.) Jedenfalls sagt man nicht zuviel, wenn man jene Konstruktionen in diesen Zusammenhang hereinversetzt. Denn was Jacopos

Quelle betrifft, so denkt man, er habe seine Proportionskenntnis eben aus den Kreisen der Theoretiker vor und um Leonardo. Hätte man den „Kanon Barbaris“ in dieser Richtung zu suchen, dann wäre auch verständlich, dass in seinem gemalten und gestochenen Werk kein Schema zu entdecken ist. Solche rein theoretischen Konstruktionen brauchten auf sein künstlerisches Schaffen nicht einzuwirken. Wie angedeutet, kommt man von einer andern Seite her auf ähnliche Vermutungen. Die Grundmasse Dürers von der ersten Konstruktion an stimmen in der Berichtigung und Ergänzung Vitruvs mit der Angabe Leonardos überein. (Justi, die konstruierten Figuren u. s. f. pag. 65.) Diese Correkturen könnten ihm durch Barbaris Vermittlung, der sie selbst vielleicht von Paciuoli hatte, zugekommen sein. Wenn dieser in seinem Buch die Zahlen Vitruvs einfach wiedergiebt, so erklärt sich das daraus, dass sein ganzer Traktat über Architektur im wesentlichen ein Exzerpt aus den Alten, vornehmlich aus diesem abgöttisch verehrten „höchst würdigen Architekten und grossen Mathematiker“ ist. Uebrigens braucht man den Umweg über Paciuoli nicht. Die Aufstellung des berühmten Meisters — für ihn selbst nur ein Versuch neben andern — wurde gerade wegen des Anschlusses an Vitruv in den interessierten Kreisen weiterkolportiert. Sie findet sich auch auf einer von Bossi publizierten Zeichnung, die ihren Weg durch die Ateliers gemacht haben wird. So kann auch Jacopo, wenn er für die Sache interessiert war, in den Besitz jener Massangaben gekommen sein und hat, als Dürer mit dem Wenigen und zum Teil Verwirrten, was der alte Schriftsteller bietet, nicht zustande kam, ihm die paar Verbesserungen und Ergänzungen in die Hand gegeben. Darum konnte Dürer doch beim Rückblick auf seine langjährige Forscherarbeit mit gutem Gewissen von sich sagen, er verdanke seine Resultate eigener Arbeit. Immerhin besteht kein Grund, aus übertriebener Aengstlichkeit für Dürers Originalität und Selbständigkeit offenkundige Anregungen, die ihm zu Teil wurden, wegzuleugnen. —

Als erste Proportionszeichnung sicheren Datums betrachten wir noch immer die mit der Jahreszahl 1500 versehene Frauenzeichnung in London. Eine ganze Armee von Gründen ist gegen die Datierung ins Feld geführt worden. Justi hatte, wie er selbst sagt, aus einer Untersuchung der Kupferstiche der zwei Meister die Ueberzeugung gewonnen, dass ihr Austausch in den Jahren 1503/5 stattfand — und nun findet sich doch eine Proportionsstudie mit dem Datum 1500. Es ist phsychologisch verständlich, wie ihm die Zahl immer verdächtiger wurde. Er weist darauf hin, die häufige Setzung des Datums finde sich erst seit 1503: die Zeichnung war ihm eben besonders wichtig, so widerlegt er sich selbst. Er verdächtigt die Form der Ziffern, da man „auf der Reproduktion doppelte Linien zu sehen glaube.“ Oder aber Dürer habe bei einer Revision seiner Zeichnungen ein falsches Datum aufgesetzt. Sollte er wirklich an die Anfänge seiner theoretischen Beschäftigung eine so schlechte Erinnerung gehabt haben, dass er in der Datierung um drei bis sechs Jahre daneben griff und eine Zeichnung fälschlich an den Anfang der hieher gehörigen Blätter setzte? Sollte er von seinem künstlerischen Entwicklungsgang einen so schiefen Begriff gehabt haben, dass er eine Figur, deren Zeichenweise und Kopftypus angeblich deutlich ins Jahr 1506 weist, blindlings ins Jahr 1500 rückte? Auch der neue Beweis, den Justis Buch bringt, hat nichts

Ueberzeugendes. Er gründet sich auf den konsequenten Fortgang und Verlauf der Konstruktionen, wonach die Londoner Zeichnung nicht in die Zeit um 1500 passen würde. Aber auch bei der Umstellung, wie sie dort gegen das Zeugnis des Datums vorgenommen ist, kommt keine ganz folgerichtige, geradlinige Entwicklung heraus, sondern es bleibt ein leichtes Schwanken zwischen den Massen. Dass bei der Albertina-Zeichnung und der Eva von 1504 die Brust aus dem Quadrat konstruiert ist, bei der 1500 datierten und den nachweislich am Schluss der Reihe stehenden Studien aus dem Rechteck, lässt sich im ersten Fall aus einem mehr oder weniger bewussten Gegensatz zu den unnatürlich langgezogenen und überschlanken Verhältnissen des Vorbildes, der ruhenden Siegesgöttin, im zweiten aus der beabsichtigten Uebereinstimmung mit der Figur Adams, dem Pendant erklären. Viel entscheidender ist eine andere Frage, ob nämlich der Forscher um 1506 wieder zu einer primitiveren Auffassung zurückkehrte mit dem Versuch, auf dem Londoner Blatt eine zwölfgeteilte Ellipse in irgend welcher Weise zur Konstruktion zu verwerten, und auf dem gleichzeitigen Berliner Blatt durch zahlreiche verwickelte Operationen Kontour und Verhältnisse herzustellen. Der grundsätzliche Unterschied zwischen diesen beiden sichtlich zusammengehenden und den angeblich anschliessenden (Li 241. 242. Albertina) Blättern ist von einer grösseren Bedeutung für eine konsequente Tendenz als die (ohnehin nicht ganz zu eliminierenden) Schwankungen in den Massen. Am Eingang der erhaltenen Proportionszeichnungen stehen die Frauenfiguren Li 226 und 228 im Aussehen ähnlich, in der Haltung an Barbaris Frauengestalten erinnernd, in der Proportionierung aber weder von Jacopos Stichen, noch von einer antiken Statue, sondern von Vitruv abgeleitet. Und seither sehen wir den Künstler bestrebt, mit Hilfe der Geometrie auf Grund der berichtigten Angaben Vitruvs und der Erinnerung an die Figuren, die ihm Jacobus zeigte, durch Experimentieren einen Kanon, ein Normalschema herauszufinden. Das hat Justi zweifellos nachgewiesen, so sehr man auch im einzelnen noch darüber rechten kann, in welchen Fällen er das Schema nun wirklich zu Grunde legte. Dass er in jenen Jahren mit und nach einem Normalschema arbeitete, ist unbestreitbar. —

Auch ohne direkte Nachrichten könnten wir uns vorstellen, dass Dürer im Verlauf seines langen Aufenthalts in Italien von 1505 bis 1507 seinen Forschertrieb zu befriedigen suchte. Sein lebhaftes kunsttheoretisches Interesse lässt es selbstverständlich erscheinen, dass er Wissenschaft sammelte und einzog, wo sie sich ihm bot Aus den venezianischen Briefen wissen wir, dass er nach Bologna reiste, um sich in geheimer Perspektive unterrichten zu lassen. Eine Erfahrung, die er mit Barbari gemacht hatte, wiederholte sich in jenen Jahren ohne Zweifel für ihn. Seine Wissbegier fand oft verschlossene Türen bei der Geheimniskrämerei der glücklichen Entdecker oder Besitzer theoretischer Kenntnisse; darüber hat er sich später einmal beklagt. Immerhin sprechen deutliche Spuren in seinem Gesamtwerk dafür, dass er damals mit Kunst und Forschung seines italienischen Zeitgenossen Leonardo da Vinci bekannt geworden ist. Da er selbst keine Namen nennt, musste man raten, wer ihn damit bekannt machen oder darauf hinweisen konnte und schon Harzen, dann Thausing bezeichneten den Mathematiker Luca Paciuoli, den Freund Leonardos und Genossen seiner Forschungen als mutmasslichen Vermittler zwischen den beiden

Grossen. Zugleich wurde ihm selbst ein bedeutender Einfluss auf den deutschen Forscher zugeschrieben, eine Ansicht, die sich jedoch im ganzen als irrig herausgestellt hat. Es ist sehr fraglich, ob Paciuoli der Mann war, den Dürer um seiner perspektivischen Geheimkenntnisse willen in Bologna aufsuchte. Bezeugt ist er daselbst für 1501/02, aber nicht für das Jahr, das für Dürers Reise in Betracht kommt. Wohl aber konnten sich die beiden in Venedig treffen, wo Lucas Anwesenheit für 1508 feststeht: er weilte dort zur Drucklegung seiner Divina proportione und seiner Euklidausgabe. (Vgl. seine Biographie von Staigmüller, Zeitschrift für Mathematik und Physik. histor.-literar. Abt., 34. Jahrgang; ferner Staigmüller, Dürer als Mathematiker, Progr. des Stuttg. Realgymn. 1891, und Cantor, Dürer als Schriftsteller, Neue Heidelb. Jahrb. 1891.) Möglich ist, dass der Gelehrte auf dem Weg von Florenz nach Venedig in Bologna Halt machte, wie der (anonyme) Kritiker des Staigmüllerschen Programms (Repert. f. K. W. XV) vorschlägt, doch hat die erstere Vermutung mehr für sich. Für die „Unterweisung der Messung" hat Staigmüller nachgewiesen, dass sich der behauptete Einfluss auf ein paar Anregungen reduziert. In der geometrischen Construktion des Alphabets schliesst sich die „Unterweisung" an den italienischen Mathematiker an, der selbst darin dem Inschriftensammler Felice Feliciano aus Verona folgte. Dürer hat indessen das Uebernommene weitergebildet: er giebt neben dem Antiqua-Abc seines Vorbildes zwei Textur-, d. h. Fraktur-Alphabete, ein älteres strengeres und ein neueres, freier gehaltenes. Ebenso hat er in der Construktion der regulären Körper die empfangenen Anregungen verarbeitet. Förderlich mochte ihm immerhin die Anschauung der 60 Modelle der Körper, die sich nach Paciuolis Bericht in Venedig befanden, geworden sein. Im übrigen ist, wie Staigmüller konstatiert, „nicht eine einzige Zeile mathematischen Inhalts" aus seinen Werken in die „Unterweisung" übergegangen. In der Kunsttheorie steht es nicht anders. Der Titel der Divina proportione, die seit den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts fertig gestellt nur noch des Druckes wartete, konnte einen Künstler schon locken, für sein Fach Geheimnisse in dem Buch zu suchen. Er lautet: „Das göttliche Verhältniss. Ein Werk, das allem scharfsinnigen und wissbegierigen Geistern nötig ist und woraus jeder, der Philosophie, Perspektive, Malerei, Bildhauerei, Baukunst, Musik oder andere mathematische Fächer (bezeichnend für seine Auffassung der Disciplinen!) studiert, eine höchst angenehme, scharfsinnige und bewundernswerte Wissenschaft sich erwerben kann und sich mit verschiedenen Fragen des geheimsten Wissens ergötzen wird." In Wahrheit konnte aber der eigentliche Künstler aus der Divina nichts, aus dem angehängten Traktat über Architektur kaum etwas anderes holen, als was in den allbekannten, damals vielbenützten alten „Kunstbüchern" Vitruv, Plinius, zu lesen war. Uebereinstimmung findet sich darum zwischen Dürer und Pacinoli nur in Dingen, die zum eisernen Bestand der damaligen Aesthetik gehören. So in der hohen ästhetischen Wertung der regulären Körper, die, mit den Elementen in Zusammenhang gebracht, als die Zierden des Weltalls angestaunt wurden; in der abergläubischen Verehrung des Vitruv, den man damals allgemein als das Sprachrohr des Phidias und der andern grossen Meistern des Altertums ansah. Möglich ist auch, dass aus dem Verkehr mit dem gelehrten Mönch unserem Meister dieser oder jener Satz in

Erinnerung blieb — es lässt sich keiner finden, der nicht aus der allgemeinen Zeitanschauung heraus erklärt werden könnte, bezw. aus gemeinsamer Benutzung einer Hauptquelle dieser Ansichten, der platonischen Schriften. Man kann dabei auf den von jener Zeit stark überschätzten „Timeo" denken, den Raffael auf der Schule von Athen dem Plato, doch wohl als philosophisches Hauptwerk, in die Hand giebt. Wenn Dürer sagt: „Denn der alleredelste Sinn der Menschen ist das Sehen" (Lange-Fuhse pag. 240) und Paciuoli im zweiten Capitel erklärt: „Von unsern Sinnen ist das Sehen das vornehmste", so lässt sich z. B. auf § 47 des Dialogs Timäus verweisen, wo das Lob der Sehkraft gesungen wird. Wenn sich Dürer dahin resigniert, dass nur Gott wisse, was höchste Schönheit und Pacinoli die Schönheit ebenfalls zu Gott und seinen Eigenschaften in Beziehung setzt, so ist das gleichfalls platonisch gedacht: Gott, der als Weltenbaumeister nach der Idee der vollkommenen Schönheit arbeitet, muss in Besitz und Kenntnis derselben gedacht werden (vergl. etwa Timäus § 40). Und wenn endlich Paciuoli in der „Summa", noch mehr in der „Divina", die stetigen Proportionen aufs höchste preist, und Dürer wenigstens einmal sicher an einem seiner Typen ein stetiges Verhältnis statuiert, so mag man speciell an § 42 des Timäus erinnern, wo es heisst: „Von allen Bändern ist dasjenige das schönste, das zugleich sich selbst und die dadurch verbundenen Gegenstände möglichst zu einem macht, d. h. die Proportionen und zwar die stetigen." Ob Dürer von Fra Luca in Italien auf Plato hingewiesen wurde, ob er die antiken Elemente in seiner Kunstlehre gerade dem italienischen Aufenthalt verdankt, ist nicht zu entscheiden. Mit Vitruv war er schon früher bekannt und für das Griechische standen ihm die gelehrten Freunde in Nürnberg zur Seite. Diesen paar Aehnlichkeiten stehen nun aber wichtige Unterschiede gegenüber: Die Schwierigkeit, dass es unter Dicken und Magern proportionierte Gestalten giebt, löst Dürer durch Aufstellung entspechender Typen, der andere umgeht sie, indem er die Masse von den Knochen verstehen will (Anhang, Cap. III). Die Kopfkonstruktion Paciuolis wird Dürer ja wohl gekannt haben, hat sie aber nicht rezipiert (ob in einer Einzelheit, ist mindestens fraglich). Die Konstruktion ist übrigens, auch wie man schon mehrfach bemerkt hat, wenig glücklich, da die Hauptpunkte des Dreiecks, zwei Winkel und der Fusspunkt der Höhe ins Leere oder an wertlose Stellen fallen. (Ihr theoretischer Charakter würde vielleicht erklärt, wenn sie nach Timäus § 107—109 entworfen wäre. Dort wird neben dem rechtwinklig-gleichschenkligen Dreieck dasjenige rechtwinklige, durch dessen Verdopplung ein gleichseitiges Dreieck entsteht, mit Nachdruck als das schönste hingestellt: auch mag die Wahl des Duodezimalsystems für die Teilung ähnlichen mathematischen Erwägungen entsprungen sein). Endlich wird der goldene Schnitt bei Dürer gar nicht erwähnt, obwohl er doch in Paciuolis Schrift warm genug empfohlen wird. Vergleicht ihn doch der Frate „unserem Erlöser", weil er trotz seiner göttlichen Eigenschaften in rührender Demut, sich in eine Reihe mit den anderen Verhältnissen stellt. Auch ein anderes Proportionsgesetz, das etwa auf des Italieners Einfluss in weiterem Sinn zurückgeführt werden könnte, lässt sich bei Dürer nicht nachweisen. Wenigstens erscheint uns ein diesbezüglicher Versuch, den C. Winterberg (Repert. f. K. W. 1903) unternommen hat, nach wiederholter Prüfung, nicht überzeugungskräftig. Im ersten Buch der Propor-

tionslehre soll das Prinzip der harmonischen Progression angewandt sein. Freilich gleich beim ersten Typus will es nicht stimmen: Zwei Hauptabmessungen, vom Scheitel zur Halsgrube und von den Weichen zum Schamende widersetzen sich dem System, das Knie, ebenfalls ein Hauptpunkt, ist nachweisbar auf anderem Weg gefunden — und solche Widersprüche sind sehr zahlreich. Wie die Progressionen zustande gebracht werden, soll wiederum das erste Beispiel zeigen. Da wird folgende Reihe gebildet: Körperlänge: Unterarm mit Hand: Kopflänge: Hand: Strecke von der Halsgrube bis unter die Achseln = $1 : {}^1/_4 : {}^1/_7 : {}^1/_{10} : {}^1/_{13}$. Es werden also Strecken zusammengesucht, gleichgiltig, ob in einem organischen Zusammenhang stehend, ob für den Aufbau richtig oder nebensächlich und aus ihnen die Reihe gebildet. Wo es nicht anders geht, werden sie kurzweg halbiert oder verdoppelt, mit doppelter Kopflänge, doppelter Kniebreite oder halber Beinlänge gerechnet. Das geht für einen Mathematiker, aber Dürer hat sich die Verhältnisse an Figuren klar gemacht, und blieb sicher schon dadurch vor so unanschaulichen, abstrakt-mathematischen Operationen bewahrt. Winterberg spricht selbst von dem „Prokrustesblatt eines a priori willkürlich angenommenen geometrischen Gesetzes", — gewiss mit Recht, nur finden wir keinen Anhaltspunkt dafür, dass Dürer dieses Gesetz angenommen hätte. Unbewiesen bleibt auch die Behauptung, es haben damals unter den deutschen Malern verschiedene Ansichten über Proportionalität geherrscht und die des I. Buchs der Proportionslehre sei wohl die traditionelle, wenn auch missverstandene gewesen. Dürfen wir Dürer glauben, so herrschten damals unter den deutschen Künstlern überhaupt keine Ansichten über Proportionskunde und das System der harmonischen Progression war, soviel wir wissen, niemals traditionell. Man bestimmte allerdings die Grösse der einzelnen Teile des Körpers nach dem Masstab der Körperlänge, verglich auch die Abmessungen untereinander, ohne darum jedoch den menschlichen Körper aus Progressionen aufzubauen. In einem offenkundigen Lehrbuch ein Geheimprinzip zu suchen, scheint uns überhaupt nicht richtig. Das einzige, sicher nachweisbare Gesetz im ersten Buch ist rückhaltslos mitgeteilt und seine Anwendung durch eine Figur erleichtert. Wie perfid war die Aufforderung an den Leser, nach eigenem Geschmack weiterzuforschen, wenn der Verfasser seinen Schlüssel so gut versteckte, dass er bisher nicht entdeckt werden konnte. Dann möchte man in den Conzepten Spuren der Progressionen und der rechnerischen Arbeit finden, wie sie die Ausgestaltung eines solchen Systems verlangt. Statt dessen verraten uns Bemerkungen wie: Ist schön gefunden, oder: Das ist auch schön und dergl., dass der Künstler sich nicht etwa vom Progressionsrechner bei Seite schieben liess. Damit wird Winterberg Recht haben, dass Dürer ebenso wie als Maler und Zeichner auch als Proportionsforscher nicht soviel nach dem Modell gearbeitet hat, als man heute geneigt sein könnte anzunehmen; arithmetische Combination mag neben eigenem und fremdem Geschmacksurteile keinen kleinen Raum in seinen Forschungen einnehmen: ein mathematisches System konnten wir nicht darin finden. Ueberhaupt sind die verschiedenen Elemente so eng verflochten, dass auch eine chronologisch vorgehende Vergleichung der Concepte und Entwürfe mit dem definitiven Werk nicht mehr völlig die Motive der Ausgestaltung der zahlreichen Typen mit Sicherheit klarstellen dürfte. —

Paciuolis eigenen Gedanken möchten wir also keinen massgebenden Einfluss auf Dürers Entwicklung zugestehen. Wohl aber kann er für Dürer ein Wegweiser zu Leonardo da Vinci gewesen sein. Wir stellen im folgenden zusammen, was an Berührungspunkten in den Lehren Dürers und Leonardos sich findet. Die Rechtfertigung wird sich zum Teil erst in den späteren Ausführungen ergeben, was zu berücksichtigen ist, wenn etwa die Analogie nicht auf den ersten Blick schlagend erscheint. —

Quellen: Lange-Fuhse, Dürers schriftl. Nachlass. — H. Ludwig, Ausgabe u. Uebersetzung des trattato della Pittura von Leonardo da Vinci, Quellenschriften für K.-Gesch. XV—XVII.

Die Ueberzeugungskraft des Gesichtseindrucks.

Dürer: Dann der alleredelst Sinn der Menschen ist Sehen. Dorum ein idlich Ding, das do gesehen wird, ist uns glaublicher und beständiger weder die Ding die wir (allein) hören. (Lange-Fuhse pg. 240 u. 291). **Leonardo:** Die Gegenstände der Poesie gehen nicht wie die Malerei auf dem Weg der edlen Sehkraft zum Eindrucksvermögen (Tratt. I,2). — Es geht, was seinen Weg durch das Ohr nimmt, nicht auf die gleiche Weise zum Gesamtsinn ein, als das, was durch den Gesichtssinn eintritt (Tratt. 1,7). — Das Auge, mittelst dessen von den Betrachtern die Schönheit der Welt wiedergespiegelt wird, ist von solch hoher Auszeichnung, dass, wer in seinen Verlust willigt, sich der Vorstellung aller Werke der Natur beraubt, um deren Schau willen die Seele zufrieden in ihrem Menschenkerker ausharrt (Tratt. I,24; ähnlich I,16 u. 28.). Die letztangeführte Stelle ist interessant wegen des unverkennbaren Anklangs an die platonische Lehre vom Leib als Grab der Seele; sie macht es wahrscheinlich, dass auch das Vorhergehende in Zusammenhang mit Platos Preis der edlen Sehkraft zu bringen ist, wie schon oben bei Paciuoli angenommen wurde.

Der Geist (das Gesicht) des Malers ein Spiegel.

Leonardo.

Der Geist des Malers hat dem Spiegel zu gleichen, der sich stets in die Farbe des Gegenstands wandelt, den er zum Gegenüber hat und sich mit soviel Abbildern erfüllt, als der ihm entgegenstehenden Dinge sind. (Tratt. I,56. ebenso 58a.)

Dürer.

Das Gesicht des Menschen ist etlicher Mass gleich einem Spiegel, denn er fasst allerlei Gestalt, die man ihm fürträgt. (Lange-Fuhse, pag. 240, direkt anschliesend an die oben zitierte Stelle.)

Nutzen der Malerei.

Die Uebereinstimmung — soweit eine solche vorhanden ist — erklärt sich hinlänglich aus der Sache. Beide führen den religiösen Gebrauch der Malerei an. Mittelst ihrer, sagt Leonardo (Tratt. I,31b), macht man die Götterbilder, um welche her der Gottesdienst begangen wird. Anschaulich wird an einer andern Stelle (Tratt. I,8 u. 26) der Kultus geschildert, der diesen „Darstellungen der Gottesidee“ gewidmet wird: „Sieht man nicht die Malereien, welche Bilder hl. Gottheiten darstellen, fortwährend verhüllt gehalten (wie orientalische Herrscher), mit Decken von sehr hohem Preis verhüllt? Und werden sie enthüllt, so begeht man zuvor grosse kirchliche Feierlichkeiten unter man-

cherlei Gesängen mit verschiedener Musik. Und im Augenblick des Enthülltwerdens wirft sich die ganze grosse Volksmenge, die hier zusammenströmt, sogleich zur Erde, indem sie diejenigen, welche diese Malerei darstellt, anbetet und anfleht, sei es nun um den Wiedergewinn verlorener Gesundheit oder um das ewige Heil, nicht anders, als wenn jenes ideale Geistwesen dort leibhaftig gegenwärtig stünde.“ Anders denkt sich Dürer die kirchliche Verwendung der Malerei, wenn er sagt: Die Kunst des Molens wird gebraucht im Dienst der Kirchen und dordurch angezeigt das Leiden Christi. (Lange-Fuhse pg. 297.) Eine schöne Illustration dieses Gegensatzes bietet eine Vergleichung des gezeichneten, gestochenen und geschnittenen Werks des deutschen Meisters mit den Handzeichnungen des Italieners. Ebenso denkt man unwillkürlich an die liebreizenden Mädchen- und Frauenköpfe Leonardos, wenn er die Fähigkeit des Malers preist, dem Liebhaber ein Abbbild und damit wenigstens einen gewissen Ersatz seiner Geliebten zu verschaffen, während wir bei Dürers Worten, dass die Malerei auch zur Messung des Erdreichs, Wassers und Himmels dient, an seine von Joh. Stabius veranlasste kartographische Tätigkeit uns erinnern. —

Vorschriften für die Lehrjungen.

Auch hier braucht man nicht an Abhängigkeit zu denken, wenn sich die übereinstimmende Mahnung findet, nach guten Meistern zu zeichnen, sich über Proportionalität zu unterrichten, oder wenn die Unerlässlichkeit natürlicher Veranlassung betont wird. All das versteht sich in einem Lehrbuch der Malerei ja von selbst. Wiederum finden sich charakteristische Unterschiede in den Aussprüchen über Künstlertum und Künstlererziehung. Leonardo glaubt, die Künstler vor Geldmacherei und Schätzesammeln warnen zu müssen, während Dürer seine Deutschen mahnen darf, sich ihre Kunst teuer bezahlen zu lassen und für ein gutes Werk kein Geld als zu viel zu erachten. Man denkt an die Worte, die Dürer aus Italien nach Hause schreibt: Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarozer. —

Proportionen. Mannigfaltigkeit der Schönheit.

Leonardo.

Der Maler soll suchen allseitig zu sein, denn es geht ihm ein grosser Teil seiner Würdigkeit ab, wenn er eine Sache gut, eine andere aber schlecht macht, wie viele, die nur ein mit einem bestimmten Mass gemessenes und proportioniertes Nackte studieren und die Mannigfaltigkeit desselben nicht aufsuchen. Denn es kann ein Mensch proportioniert sein, dabei aber ebensowohl dick oder kurz, als auch lang und dürr oder mittel, und wer diesen Verschiedenheiten nicht Rechnung trägt, der macht seine Figuren stets nach der Schablone, so dass alle wie Geschwister aussehen. Das verdient grossen Tadel. (Tratt. I, 78)

Dürer.

Nachdem aber nit wohl möglich ist, dass in einem einigen Körper alle Vollkommenheit der Hübschheit sei, auch gewöhnlich allen Menschen jedem insonderheit ein Anderes denn dem Andern gefällt, habe ich fürgenommen, fünferlei unterschiedliche Proportion zu beschreiben ... Stark dick, dünn, lang oder kurz Bildniss in Mannen und Weibern oder aus dem all ein Vermischung. (Lange-Fuhse pag. 261.)

Leonardo.

In einem grossen Fehler befinden sich die Meister, welche sich angewöhnt haben, in der gleichen Historie dicht nebeneinander dieselben Bewegungen zu wiederholen und ebenso die Schönheit der Gesichter stets die nämliche sein zu lassen, da sich diese in der Natur doch nie wiederholt findet, so dass, wenn alle gleich ausgezeichneten Schönheiten wieder ins Leben kehren möchten, sie zwar eine Volkszahl ausmachen möchten, grösser als unser Jahrhundert sie aufzuweisen hat, dennoch aber ganz so, wie in diesem Jahrhundert keiner dem andern präzis ähnlich sieht, dies auch nicht zwischen zwei von ihnen der Fall sein würde. (Tratt. II, 107). —

Nach Artikel 178 ist es die grösste Versündigung bei einem Maler, die Gesichter, Stellungen und Proportionen einander gleich zu machen. Art. 411 wendet sich gegen die Maler, die nach der Schablone arbeiten und die vitruvischen Masse blindlings selbst auf einjährige Kinder anwenden, also die Natur nach Vitruv verbessern wollen. —

... Es gehört nämlich mit zu den lobens- und bewundernswerten Erscheinungen der Natur, dass in keiner Gattung ihrer Werke ein Individuum dem andern gleiche. So achte Du also, Nachahmer der Natur, aufs fleissigste der Mannigfaltigkeit der Umrisse ... Und wolltest Du durch Deine Figuren alle nach einem Mass anfertigen, so wisse, dass man sie, eine von der andern nicht auseinanderkennen wird, was man in der Natur nicht sieht. (Tratt. III, 270.)

Leonardo.

An verschiedenen Körpern finde ich verschiedene Schönheit, aber gleich an Reiz. Verschiedene Richter darüber seien einander an Einsicht gleich.

Dürer.

Man vergleiche hiezu, was über die Unterschiede im dritten Buch der Proportionslehre gesagt ist und teilweise später zitiert wird. —

Unterschiedliche Ding, die beede schon sind, sind nit leichtlich zu erkennen, welches schoner sei. (Lange-Fuhse pag. 291.)

Dürer.

Aber die Hübschheit ist also im Menschen verfasst und unser Urteil so zweifelhaftig darinnen, so wir etwan finden zween Menschen, beede

Sie werden in Urteil und Bevorzugung sehr von einander abweichen. (Tratt. II, 141).

fast schon und lieblich und ist doch keiner dem andern gleich in keinem Stück oder Teil, weder in Mass noch Art, wir verstehen auch nit, welcher schöner ist, so blind ist unser Erkenntnuss. Deshalb so wir darüber Urteil geben, ist es ungewiss. (Lange-Fuhse pg. 228).

Eklektizismus.

Das Rezept, ein schönes Bild durch Auswahl oder „Zusammenklauben" der schönsten Gliedmassen herzustellen, von Leonardo als Beschäftigung für Winterabende empfohlen und auch von Dürer mehrfach angepriesen, stammt aus der bekannten Anekdote von Zeuxis und den Krotoniatischen Jungfrauen und war zu jener Zeit ein Hauptartikel des Künstlerkatechismus: Dürer hat es von seinen humanistischen Freunden gewiss mehr als einmal gehört. —

Gefahr des eklektischen Verfahrens.

Leonardo.

Bei der Auswahl schöner Gesichter könntest du dich täuschen und Gesichter entnehmen, die mit dem Deinigen übereinstimmen. Denn oft scheint es, dass uns gerade solche Uebereinstimmung gefalle und wärest du dann hässlich, so würdest du unschöne Gesichter auswählen und hässliche malen, wie viele Maler, da die Figuren häufig ihrem Meister gleichen. (Tratt. II, 137).

Dürer.

Aber ein Jdlicher sech zu ihm selbs, dass ihm die Lieb nit ein blind Urteil geb. Dann einer idlichen Mutter gefällt ihr Kind wohl. Dorum kommt, dass viel Moler machen, das ihnen geleich ist. (Lange-Fuhse pag. 304).

. . . Denn ein Jedlicher macht geren ihm geleich, was ihm wohlgefällt. (Lange-Fuhse pag. 229).

Leonardo behauptet, dieser Gefahr seien die meisten italienischen Maler nicht entgangen; er kommt mehrfach darauf zurück und führt in einzelnen aus, wie man die plumpen Hände, hässlichen oder geistlosen Gesichter der Maler auf ihren Werken entdecke. Der Grund dafür sei, dass die Seele, die den Körper gebildet und zusammengefügt hat, mit unserem Urteil eins ist.

Vorsicht im allgemeinen dem eigenen Urteil gegenüber! Achtung vor dem Laienurteil!

Die Uebereinstimmung ist hier nicht so charakteristisch wie im vorhergehenden Fall. Der Gedanke, dass man sich nicht zu sehr auf das eigene Urteil verlassen darf, ist naheliegend genug; auch ist die Motivierung verschieden. Dürer mahnt zur Zurückhaltung, weil viele mehr wissen als einer, Leonardo, weil Hass und Liebe unser Urteil beeinflussen. Die Stelle, die das Laienurteil betreffen, mögen immerhin nebeneinander gestellt werden, wobei der Unterschied deutlich wird.

Sicherlich soll ein Mann während er malt, sich nicht weigern, eines

Wohl thut einem ein guter Rot in einem Werk, das do gut soll werden.

jeden Urteil anzuhören. Denn wir wissen klar, dass ein Mensch, auch wenn er nicht Maler ist, doch mit der Form eines andern Menschen bekannt ist und recht wohl beurteilen werde, ob dieser bucklig sei, ob er eine hohe oder eine niedrige Schulter habe, oder einen zu grossen Mund, Nase oder sonstige Mängel. Sehen wir nun ein, dass die Leute imstande sind, die Werke der Natur wahrheitsgemäss zu beurteilen, um wieviel mehr wird es uns anständig sein zu bekennen, dieselben möchten auch über unsere Versehen zu richten . . . So sei also bereitwillig mit Geduld anderer Meinung anzuhören, schau wohl zu und überleg es dir, ob der Tadler Recht hat, dich zu tadeln. Findest du ja, so verbessere! findest du nein, so gib dir das Ansehen, als habest du nicht gehört, oder verstanden. Aber ist es ein Mann den du hochachtest, so bring ihn mit Vernunftgründen zur Einsicht, dass er sich täuschte. (Tratt. II, 175).

Dorum wer do Rat in der Kunst will nehmen, der nehm ihn van einem, der solcher Ding hochverständig sei und das mit der Hand anzeig. Jdoch das mag ein Jdlicher than und ist gut. So du ein Werk deines Gefallens gemacht hast, so stell das für grob unverständig Leut, lass sie darüber urteilen. Dann sie ersehen gewöhnlich das Allerungeschicktest, wie wöhl sie das Gut nit verstehen. Findst du dann, dass sie die Wahrheit sagen, so magst du dein Werk bessern. (Lange-Fuhse, pag. 302).

Bei der Auswahl die Qualität der Gliedmassen beachten!

Unter Qualität versteht man erstlich die Masse, die dem Ganzen entsprechen und ausserdem, dass du nicht Gliedmassen von Jungen mit solchen von Alten durcheinandermengst, oder die von Fetten mit welchen von Dürren, dass du Männern keine Weibsgliedmassen machst und anmutige Glieder nicht mit ungeschickten zusammenbringst. (Tratt. II, 113). Die Glieder am tierischen Leib sollen so gemacht werden, dass sie in ihrer Art zusammenpassen. Ich will sagen, dasss du nicht ein Bein oder einen Arm oder andere Gliedmassen von einem Schlanken abzeichnest und sie einem, der dick und breit von Brust und Hals ist, anheftest. Und menge nicht Gliedmassen von einem Schlanken abzeichnest und sie einem, der dick und breit von Brust und Hals ist, anheftest. Und menge nicht Glied-

Und so ein Jedlichs (sc. Ding am Körper) für sich selbs wohlgeschickt gut sein soll, also soll es sich in seiner ganzen Versammlung wohl zusammen vergleichen. (Lange-Fuhse, pag. 223). . . . und dass die Art durch den ganzen Leib gleichformig wär, auch in allen Bildern, es sei in härter oder linder Art, fleischechtig oder mager. Nit dass ein Teil feist, der andere dürr sei, als ob du machtest feiste Beine und magern Arm und Widersinns, oder vorn feist, hinten mager und wiederum . . . Deshalb soll auch in einem idlichen Bild in all seinen Teilen der Glieder ein gleichmässig Alter angezeigt werden. Und nit, dass das Haupt von einem Jungen, die Brust von

massen von Jungen mit solchen von Alten durcheinander, oder nicht kraftstrotzende und muskulöse mit feinen und schwächlichen oder gar Männer- mit Weibsgliedmassen. (Tratt. III, 284). Und nochmals rufe ich dir ins Gedächtnis, dass du, wenn du deinen Figuren die Gliedmassen machst, sehr darauf achtest, dass dieselben nicht nur zur Grösse des Körpers stimmen, sondern auch zum Lebensalter. Die Jungen machst du mit wenig Muskeln und Adern an den Gliedmassen und zart von Oberfläche und von Gliedern, sowie angenehm von Farbe. Den Männern sei der Gliederbau nervig und voll von Muskeln, und bei Greisen sei dessen Oberfläche voll rauher Runzeln und voll von Adern und sehr deutlichen Sehnen. (Tratt. III, 283). — Dieselbe Vorschrift kehrt in verschiedenen Versionen wieder, so im Artikel 272 von der Verhältnismässigkeit der Glieder, 366 vom Gliederbau des tierischen Körpers, 375 von der Verhältnismässigkeit jedes Gliedes zum Ganzen seines Körpers. —

einem Alten und Händ und Füss von einem mittelmässigen Alten abgemacht werden. . . . Darum gebührt sich, dass ein jedlich Bild durchaus von einer gleichen Art sei, entweder jung, alt oder mittelmässig, mager oder feist, lind oder härt. Also findest du die erwachsen Jugend glatt, eben und vollen Leibs, aber das Alter ist uneben, knorret, gerumpfen und das Fleisch ist verzehrt. (Lange-Fuhse pag. 224). Hierher gehören auch die Ausführungen über männliche und weibliche Art, die die Anweisungen zum „Verkehren“ der Figuren im III. Buch der Proportionslehre begleiten. Es soll dabei stets bedacht werden, dass sich bei der Veränderung nicht etwa der männliche Charakter des Leibes in den weiblichen oder umgekehrt verwandle, ebenso wie ja auch die verschiedenen Tiergeschlechter in ihrem Gesamtcharakter sich von einander unterscheiden. —

Ausnahme von dieser Regel.

Wie man ein Phantasietier (animal finto) natürlich aussehen macht.

Willst du ein Fabeltier natürlich aussehen lassen, sagen wir, es sei im gegebenen Fall eine Schlange, so nimm zu seinem Kopf den Kopf einer Dogge oder eines Bracken, setze ihm die Augen einer Katze ein, gib ihm Stachelschweinsohren, die Nase eines Windhunds, Augenbraunen eines Löwen, die Schläfe eines alten Hahns und den Hals einer Wasserschildkröte. (Tratt. III, 421).

Doch hüt sich ein jeder, dass er nichts Unmögliches mach, das die Natur nit leiden könn. Es wär dann Sach, dass einer Traumwerk wollt machen, in solchem mag einer allerlei Kreatur untereinander mischen. (Lange-Fuhse, pag. 219).

Aehnliche Rezepte hat Leonardo bekanntlich als Maler und Zeichner befolgt, ja sogar in natura derlei zur Darstellung gebracht, wie seine Biogra-

phen zu erzählen wissen. Die Zusammenstellung mit Dürers „Traumwerk“ wird berechtigt erscheinen, wenn wir uns bei der Besprechung der künstlerischen Vergleichungspunkte daran erinnern, dass Dürer die oben zitierte Anweisung zur Herstellung eines Fabelwesens (wenn auch natürlich nicht buchstäblich genau) praktisch befolgt hat. —

Variationen der menschlichen Gestalt und ihrer Teile.

Artikel 228: Von den Teilen und Unterscheidungsmerkmalen der Gesichter. — Die Stücke, die den Nasenbuckel in die Mitte nehmen, können in 8 verschiedenerlei Weise gestaltet sein, entweder sind sie nämlich gleichmässig gerade oder gleichmässig eingebogen, oder gleichmässig ausgebogen; dies ist die erste Möglichkeit. Oder aber sind sie ungleichmässig gerade, ungleichmässig eingebogen oder ungleichmässig ausgebogen. Dies ist die zweite. Sodann können sie sein: Das obere Stück gerade, das unterhalb des Buckels eingebogenene, das ist Fall drei. Fall vier ist, dass sie, das obere Stück gerade, das untere ausgebogen ist. Fall fünf: Sie sind oben umgebogen, und unterhalb gerade. Fall sechs: Oben ausgebogen, unten eingebogen. Siebentes: Oben ausgebogen, unten gerade und endlich: Oben ausgebogen, unten ausgebogen — macht acht Fälle. Der Uebergang von der Nase zu den Augenbraunen kann in zweierlei Art gestaltet sein. Entweder er ist eingebogen oder gerade. Die Stirne variiert in dreierlei Art, entweder sie ist eben, oder ausgehöhlt oder gewölbt. Ist sie eben, so kann sie auf viererlei verschiedene Art sein: Entweder sie ist rund hervortretend am oberen Teil oder am unteren (und dann entweder unten oder oben gerade) oder sie tritt sowohl oben wie unten rund hervor (und ist in der Mitte flach) oder sie ist endlich oben und unten eben.

Etlich haben gross hocket lang und überhanget Nasen. Dagegen wiederum haben Etlich ganz kurz oder murret Nasen, aufgeworfen, dick, kolbet, die da zwischen den Augen tief hinein sind gedruckt oder sie sind raussen der Stirn geleich. — (Lange-Fuhse pag. 212). Es folgen dann die Unterschiede in Augen, Brauen, Mund und Lippenbildung, in Kinn-, Hals- und Nackenansatz und Gesichtsform. — Aus dem Verrücken der Linien (bei den verkehrten Gesichtern) ergeben sich: breit und schmal Nasen, es sei oben oder unten, krum oder schlecht, kolbet oder spitzig, ecket oder rund, hinten bei den Naslöchern breit, vorn schmal und wiederum grosse weite oder kleine und enge Naslöcher. Desgleichen breit oder schmal Mund, Kinn, Backen, also wird etlichs oben breit, unten schmal und dem Widersinns. Durch solche ungleiche Einteilung werden büglete, krumme Angesicht und andere Seltsamkeit als mit engen oder mit weiten Mäulern, krumm dick, gross oder klein Lepsen oder ungleich breit oder schmal Kinnbacken, spitzig oder stumpf, ganz oder gespalten. (Lange-Fuhse pag. 213). —

Es liesse sich noch eine lange Leiter von Parallelstellen über die „Unter-

schiede" anführen: von Leonardo aus Artikel 289 eine Aufzählung der verschiedenen Hauptmöglichkeiten, nach denen das Profil der vier verschiedenen Gesichtsteile, Stirn, Nase, Mund und Kinn gestaltet sein können. Da werden drei Hauptklassen von Nasen beschrieben, gerade, eingebogene, gekrümmte, jede mit drei bezw. vier Abarten. Im Artikel 290 spricht er von zehn Sorten von Nasen, je nachdem die Ausladung höher oder tiefer sitzt, die Dicke und Breite oben, unten oder in der Mitte stärker ist, die Nasenlöcher und Nasenflügel verschieden gestaltet sind, und ähnlich seien auch für die andern Gesichtspartien die verschiedenen Möglichkeiten herauszufinden. Indem sich der Kunstjünger diese Variationen gleichsam theoretisch in seinem Merkbüchlein verzeichnet, schärft er sich den Blick für die Besonderheiten der individuellen Formen mit ihren zahllosen Abweichungen und ist imstande, ein beliebiges, nur einmal gesehenes Gesicht im Gedächtnis zu behalten und mit Hilfe des Merkbüchleins nachzuzeichnen. Aus Dürer wäre noch anzuführen, was er im III. Buch der Proportionslehre noch weiter über die Sorten der Gesichter u. dergl. an Bildungsmöglichkeiten zusammenstellt. Illustriert werden diese Ausführungen bei Leonardo durch die Tabelle der verschiedenen Formen der Nase, bei Dürer durch die verkehrten Gesichter. Dass auch die Karrikaturen Leonardos und Dürers in diesen Zusammenhang gehören, wird nachher zu besprechen sein.

Bewegungen und Geberden.

Dieses Kapitel hat Leonardo mit viel Liebe und grosser Ausführlichkeit behandelt und hat dabei wertvolle Beiträge zur künstlerischen Mimik geliefert. Dürer hält sich dagegen aus gutem Grund vorsichtig zurück. Er denkt zwar bei den geometrisch projicierten Figuren des IV. Buchs der Proportionslehre auch an die psychologische Motivierung der Bewegungen und an die „Verschiebungen des Fleisches"; beide Gesichtspunkte spielen aber eine durchaus untergeordnete Rolle. Weshalb er bei der Darstellung der Bewegungen sich nicht sicher fühlt, erfahren wir aus den Worten: „Aber wie man wol soll reden von den Gliedern, wie sie wunderbarlich ineinandergehen, dies wissen die da mit Anatomia umgehen, die lass ich von demselben reden. Dann ich will von derselben hie nit weiter reden, dann soviel ich Nothalber nit umgehen mag." (Lange-Fuhse pag. 232.). Ueber die Bedeutung der Geberden für den Maler ist sich Dürer klar. Er sagt darüber: „Die Bilder döchten so gestrackt, wie sie vorn (d. h. in den drei ersten Büchern) beschrieben sind, nichts zu brauchen und sie wären unlieblich zu sehen. Und es sei ein Gliedmass so gut sie wöll, hängt man ihr ein übel Geberd an, so würdet sie geschmächt. Also kann ein minder Gliedmass durch ein gut Geberd würdig geachtt werden." (Lange-Fuhse, pag. 232.). Im Trattato durchzieht der Gedanke von der Wichtigkeit der die Gemütsbewegungen ausdrückenden Geberden den ganzen Abschnitt von den Bewegungen.

Angemessenheit der Geberden.
Charakterisieren, aber nicht übertreiben!

(Ueber einseitige Maler:) Da ihre Sachen ohne Bewegung sind -- denn auch sie selbst sind träge und rühren

Aus diesen obbeschriebenen Dingen magst du deinen Bildern ein Geberd machen, wie du willt, dazu es dir

sich nicht gern — so tadeln sie alles, was grössere und lebendige Bewegung hat . . . . und sagen, es sehe aus wie Besessene und Mohrentänzer. Es ist wahr, das Decorum soll man wahren, d. h. es seien die Bewegungen Verkündiger der Gemütsbewegungen dessen, der sie ausführt. (Es folgt nun das scherzhafte Beispiel von dem Gemälde, auf dem Maria bei der Verkündigung so heftige Bewegungen macht, als würde sie vom Teufel aus der Kammer gejagt). Um aber von Malern und von deren Urteil zu sprechen, so sage ich, dass einem, der seine Figuren zu heftig bewegte, scheint, dass jener, der sie bewegt, wie es recht ist, schläfrige (adormentate) Figuren mache und dem, der sie wenig bewegt, scheint, dass die Figuren dessen, der das gehörige und zukömmliche Mass von Bewegung gibt, wie Besessene aussehen. (Tratt. II, 58).

dienstlich soll sein, allein dass es der Natur gemäss sei, dann sunderlich ist zu merken, dass ein jedlich übernöt Ding steht übel. Darum soll man diesen Dingen weder zuviel noch zuwenig thön, dann die Geberd würde zu grimm oder gar zu faul. Es wär dann Sach, dass einer mit Fleiss freche oder schläfrige Bild wollt machen. Solchs ist zu brauchen in Mann, Weib, Kindern, Pferden u. a. Kreaturen. (Lange-Fuhse pag. 234).

Leonardo gibt dann im einzelnen an, welche Geberden, Stellungen und Haltungen durch das Lebensalter und den Unterschied des Geschlechts bedingt sind, während Dürer nur die allgemeine Anweisung giebt, zum Ernst eine grimme, zur Liebe eine freundliche Stellung zu gebrauchen.

Ziehungen und Schwellungen bei der Bewegung.

Aus Mangel an anatomischen Kenntnissen begnügt sich Dürer mit der einfachen Constatierung, dass mit den Bewegungen Verschiebungen verbunden sind und verweist für die Praxis auf das Studium eines entsprechend gestellten Modells. „Item du musst gar eben Acht nehmen, so du die Gestalt und Bildung mit Linien umzeuchst, dass du kein Ungestalt machst. Denn es begibt sich oft, dass sich . . . die Dicken und Breiten verändert zwischen den Zwerchlinien, also dass sich die Linien des Leibs etwan heraus- oder hineinbiegen und -ziehen. So sich dann die Lini hineinzeucht, so wird an demselben End der Leib oder ein idlich Ding dünner und schmäler. Zeucht sich dann die Lini heraus, so gibt sie dem Leib an demselben End zu und macht ihn dicker und breiter, es sei an welchem Glied es wöll. Dorum wer Solchs will machen, der nit hohen Verstand hat, dem thut Not, dass er lebendig Perschan für sich stell und Solchs dornoch abseh und van ihm nehm.“ (Lange-Fuhse pag. 251). Natürlich findet sich diese allgemeine und elementare Beobachtung und der Hinweis auf das Studium der Bewegungen nach der Natur auch bei dem Italiener; aber dieser gibt dazu im Unterschied von Dürer eingehende Analysen der Bewegungen und Beschreibungen der Begleiterscheinungen, wie sie nur ein so gründlicher Kenner

des Körperbaus und der Mechanik, durch Erfahrung und Versuche belehrt, bieten kann. Hören wir ihn selbst, wie er über die Notwendigkeit anatomischer Kenntnisse für Maler urteilt: „Damit ein Maler bei den Stellungen und Gesten, die man im Nackten darstellen kann, sich als ein guter Gliedmassenmacher und -zusammenordner erweisen könne, so ist es etwas sehr Notwendiges für ihn, dass er die Anatomie der Nerven (Sehnen), Knochen, Kurz- und Langmuskeln kenne, damit er bei den verschiedenen Bewegungen und Kraftäusserungen wisse, welcher Nerv oder Muskel der Veranlasser der Bewegung sei, und nur diese deutlich und angeschwollen mache, nicht aber alle übrigen, wie viele tun, die, um als grosse Zeichner zu erscheinen, ihre nackten Körper hölzern und anmutslos machen, so dass dieselben mehr wie ein Sack voll Nüsse, als wie ein menschliches Aeusseres anzuschauen sind, oder eher wie ein Bündel Rettige als wie muskulöse nakte Körper. (Tratt. III, 340). —

Die angeführten Stellen zeigen zum grossen Teil einen innerlich verwandten Charakter: sie liegen in einer Richtung des Denkens. Sie machen nicht den Eindruck abgerissener Notizen, einzelner Gedankenblitze, die Paciuoli etwa aufgefasst und dann weitergegeben hätte, man denkt vielmehr an bewusste Aneignung nach eigener Auswahl, mit anderen Worten an ein Schöpfen aus schriftlichen Quellen. Und diese Möglichkeit liegt vor. So wenig wir über die Form der „libri“ des Leonardo da Vinci wissen, so steht doch fest, dass zur Zeit, da Dürer in Italien weilte, solche vorhanden waren. Denn im Widmungsbrief seiner Divina vom 9. Februar 1498 berichtet Paciuoli von seinem Florentiner Landsmann: „E de queste non satio (mit seinen glänzenden Leistungen in Skulptur und Malerei) alopera inextimabile del moto locale dele percussione e pesi dele forze tutte cioe pesi accidentali (havendo gia con tutta diligentia al degno libro de pictura e movimenti humani posto fine) quella con ogni studio al debito fine attende de condure.“ Im Jahr 1498 war demnach ein Buch über Malerei und über menschliche Bewegungen abgeschlossen. Dem Inhalt nach deckten sich diese Schriften mit dem II. und III. Teil der vatikanischen Version des Trattato (M. Jordan, Untersuchungen über das Malerbuch des Leonardo da Vinci. — Jahrb. für Kunstwissenschaft V, 1873.) behandelten also zweifellos die „allgemeinen Malerregeln“ und die „verschiedenen Zustände und Bewegungen“. Aus diesen beiden Abschnitten stammen denn auch sämtliche zitierten Stellen, abgesehen von den allgemeinen Gedanken am Anfang, die sich im ersten Teil, dem paragone oder Streit der Künste um den Vorrang, befinden. Auch dieser Abschnitt existierte damals schon, in welcher Form auch immer: denn er war auf Anregung des Herzog Lodovico il Moro entstanden, also bereits vor 1500. Damit wissen wir freilich erst, dass Dürer aus Schriften Leonardos geschöpft haben kann. Noch bietet sich die Möglichkeit einer dritten gemeinsamen Quelle, da Leonardo, wie wir bestimmt sagen können, unbefangen die Arbeiten seiner Vorgänger verwertet und Dürer seinerseits gelernt hat, wo er konnte. Da scheint nun eine alte Nachricht einen Fingerzeig zu geben, in welcher Richtung wir zu suchen haben. Lomazzo berichtet in vielsagendem Ton: (B VI, cap. 21 Tratt.) „Ben prometto di dar fuori una volta certa opera vechia di Vincenzo Foppa Milanese, nella quale oltre quello che à di lungo, ne scrive un sono anco gli schizzi fatti con penna, si che si comprende quasi tutto ciò che hà

trattato poi in gran parte Alberto Durero nella sua simmetria-Anzi di quei, con sua pace hà egli cavato quasi ciò che ne scrive. Per ciò che oltre le altre belle cose vi si veggono anco quelle teste che scortano l'une per l'altra cioè sono trasportate in quantità, le quali medemamente hà poi anco trasportato di peso Monsignor Daniel Barbaro nella sua prattica di prospettiva nella ottava parte la dove parla della misura del corpo humano e della pianta della testa." Aus dem schon einmal erwähnten Mailänder Vincenz Foppa soll Dürer „mit Verlaub zu sagen" so ziemlich alles gestohlen haben. Die Proportionslehre und damit auch die aesthetischen Anschauungen, die in ihr deponiert und mit ihr entwickelt worden sind, sollen entwendetes Gut sein. — Aus verschiedenen Gründen hat man von jeher Lomazzos Behauptung misstrauisch aufgenommen. Die Sicherheit, mit der er den schweren Vorwurf (wenigstens nach moderner Auffassung zu reden) erhebt, braucht uns nicht zu erschrecken. Man erinnert sich eines ähnlichen Falles aus Vasari, bei dem es sich um das Verhältniss des Paciuoli zu seinem Lehrer Pietro degli Franceschi dal Borgo San Sepolcro handelt. Da wird in düsterer, von tiefem sittlichen Pathos durchdrungener Rede berichtet, wie Paciuoli in schändlicher und gottloser Weise zum Dieb am geistigen Eigentum seines Meisters geworden sei, ein Vorwurf, der sich bei näherer Betrachtung als ganz unbegründet und töricht erweist. Dagegen fand man mit Recht das Schweigen der Kunstschriftsteller vor und nach Lomazzo höchst verdächtig für seine Glaubwürdigkeit; zumal bei der hohen Wertschätzung und weiten Verbreitung des Proportionsbuches — wir denken an die zahlreichen Uebersetzungen — ist es nicht wahrscheinlich, dass eine so auffallende Tatsache sonst nirgends bemerkt oder von allen andern mit Stillschweigen übergangen worden wäre. Auch würde der Italiener den Meister Lügenstrafen, der mehrfach versichert, dass er Eigenes biete. H. Ludwig (Anm. 6. im 2. Band des Tratt.) hat deshalb gewiss recht, wenn er das angebliche Plagiat darauf reduziert, dass Dürer aus des Perspektivikers Foppa Tafeln Figuren für seine Projektionslehre entnahm. Was Lomazzo als Beispiel für die Entlehnungen anführt, war wohl das einzige, was er überhaupt hätte vorbringen können. Die Tafeln am Ende des I. und im IV. Buch, in denen Grundrisse des Hauptes, Halses, der Brust, der Schultern u. s. f. in geometrische Figuren eingeschlossen und daraus die Aufrisse entwickelt sind, sind nach Foppas Muster gefertigt. Wieviel Dürer bei der Darstellung bewegter Figuren, bei der Ueberführung bewegter Profilkörper in die entsprechende Vorderansicht (wobei jedem Punkt der einen Ansicht ein Punkt der andern entsprechen muss) aus eigenem Wissen und Forschen dazugetan hat, ist kaum mehr festzustellen. Gerade diese Konstruktionen stehen aber nicht in direktem Zusammenhaug mit seinem System, wie es die drei ersten Bücher darlegen, so dass, die Entlehnung zugegeben, über die Entstehung seiner Anschauungen über Proportionalität noch nichts gesagt ist.

Erweist sich diese Spur als trügerisch, so kann uns vielleicht ein indirekter Hinweis aus dem Proportionswerk einen andern Weg zeigen. Der Masstab des II. Buches ist, wie bekannt, der Exempeda des Battista Alberti zu ähnlich, um ohne ihre Kenntnis entstanden zu sein. Sein Werk über Architektur war um jene Zeit gedruckt, die Abhandlungen über Skulptur und Malerei handschriftlich vorhanden. Auch hiefür konnte Paciuoli die Vermittlung ab-

geben. Er lebte unter dem Pontifikat Pauls II., zwischen 1464 und 1471 zu Rom im Haus des Alberti und kannte dessen Schriften. Leonardo aber hat aus den Schriften Leonbattistas nicht wenig herübergenommen, wie die Zusammenstellung bei J. Wolff ergibt. So stösst man tatsächlich auf einzelne Analogien bei Dürer und Alberti. Schon er betont die Notwendigkeit einer harmonischen Qualität der Glieder — wie der Ausdruck zeigt mit etwas anderer Tendenz — spricht von der Angemessenheit der Geberden, von den Unterschieden — aber das tritt bei ihm zurück vor der formal-klassizistischen Auffassung der Schönheit. Ueber der Naturwahrheit steht Schönheit, und die Kenntnis der Mannigfaltigkeit der Natur hat in seinem Geist keine Frucht getragen. Sie hält ihn nicht ab, die höchste Schönheit, ein einziges Normalmass herauszurechnen, das ihm ein Durchschnitt aus den Massen der nach allgemeinem Urteil am schönsten geachteten Körper repräsentiert. Das erste, wonach Dürer in den Schriften der Wälschen forschte, war ohne Zweifel das Geheimnis der Idealproportion. In diesem Kernpunkt der damaligen Kunsttheorie nimmt nun die Proportionslehre einen entgegengesetzten Standpunkt ein. Dort ein Idealmass, hier Verzicht auf einen Kanon, dort ein oberflächlicher Hinweis auf die Unterschiede in der Schönheit ohne Verwertung für die Proportionsfrage, hier die Consequenz, dass die Manigfaltigkeit die Aufstellung eines Normalschemas verbiete. Eine Beeinflussung Dürers durch Albertis Kunsttheorie erscheint uns deshalb unwahrscheinlich. Schliesslich könnte man noch auf irgend einen Unbekannten als mutmassliche gemeinsame Quelle raten, womit freilich rein nichts gewonnen wäre. Die Quellenfrage wird entschieden durch den Nachweis, dass künstlerische Zeugnisse eine direkte Beeinflussung unseres Meisters durch Leonardo sicherstellen und dass diese Zeugnisse zum Teil nach derselben Richtung weisen, auf dieselben Gedankenreihen hinführen, wie die Spuren im Proportionswerk. Die Zusammenstellung derselben erfordert keine neue Arbeit und so soll nur bei denen länger verweilt werden, die für uns von Wichtigkeit sind, im übrigen auf Ephrussis und Springers Aufzählung verwiesen werden. Da sind einmal die sog. 6 Knoten, Holzschnitte mit symmetrisch geordneten Verknotungen oder Verschlingungen, bei denen sich Dürer italienische Kupferstiche zum Vorbild nahm, Stiche, die nach Angabe ihrer Aufschrift Academia Leonardi Vinci irgendwie mit Leonardo in Beziehung stehen. Die Bedeutung der ornamentalen Spielereien ist um so dunkler, als wir von der Akademie Leonardos keinen klaren Begriff haben. War es der Verein der Forscher am Mailänder Hof, oder der Verband der Schüler, für den die Lehren des Trattato bestimmt waren, oder beides? Und was besagten die Knoten für die Akademiker? Waren es Erkennungszeichen, Buchstempel, Besitzermarken? Für unsern Zweck genügt, dass ihr Zusammenhang mit Leonardo und seinem Aufenthalt in Mailand bezeugt ist. Und gerade für diesen Fall ist es besonders ansprechend zu vermuten, Dürer habe die Muster durch Leonardos Genossen aus der Mailänder Zeit, der vielleicht selbst zur Akademie gehörte, erhalten. —

Mehr in das eigentliche künstlerische Gebiet schlägt die Vermutung, Dürers Draperiestudien seien durch die entsprechenden Bestrebungen des fremden, aber wesensverwandten Künstler-Forschers angeregt worden. Leonardos Biographen erzählen und die erhaltenen Zeichnungen bestätigen, dass er der Draperie besondere Sorgfalt zuwandte: hat er doch auch „dei panni“ ge-

schrieben. Faktisch erinnern die Gewandstudien für das Heller'sche Altarbild, obwohl dürerisch gezeichnet, an ähnliche Blätter des Italieners. —

Viel wichtiger ist uns die Tatsache, dass Dürer auf seinem italienischen Aufenthalt über die Proportionen des Pferdeleibes sich Aufklärung zu verschaffen suchte. Hierin konnte ihm ebenfalls der vielseitige Maler, Bildhauer und Naturforscher Vorbild werden; seine Manuskripte sprechen davon, wie rege sein Geist auch auf diesem Gebiet tätig war und die Studien seines Lehrmeisters Verocchio fortführte. Das Dresdener Dürermanuskript enthält Pferdestudien nach Zeichnungen Leonardos. Auch existieren zwei Dürer'sche Zeichnungen von konstruierten Pferden (vergl. Springer, A. Dürer pag. 63), die eine mit Erläuterungen von fremder Hand, wie man vermutet, von Paciuoli. Dieser zeigt sich nämlich im Widmungsbrief der Divina sehr wohl unterrichtet über Leonardos Reiterbild des Sforza und war darum zweifelsohne fähig, derlei Notizen und Aufklärungen zu geben. Nach dem ursprünglichen Plan seines Malerbuches, der in den Jahren nach der zweiten italienischen Reise reifte, wollte Dürer u. a. die Proportionen des Pferdes behandeln. Nach dem Mass der Menschen sollte vom Mass der Pferde gehandelt werden. Dabei wollte er jedenfalls die in Italien gesammelten Kenntnisse verwerten, denn von früheren theoretischen Versuchen über den Bau der Pferde ist nichts bekannt. Natürlich hätte er nicht einfach fremde Zahlen wiedergegeben und als musterhaft angepriesen: was daraus geworden wäre, lässt sich nicht erraten, da der Plan nicht zur Ausführung kam, sei es weil die Zeit gebrach, sei es weil er nicht zu erwünschter Klarheit kam, sei es weil ihm, wie berichtet wird, die Vorarbeiten entwendet wurden. Genug, dass wir mit grösster Wahrscheinlichkeit sagen können: Dürer plante im „Unterricht der Malerei oder Speis der Malerknaben" die indirekt von Leonardo da Vinci überkommenen Lehren von den Massverhältnissen des Pferdes zu verwerten. Giebt man das zu, so liegt es nahe, in der erhaltenen und an die Oeffentlichkeit gelangten theoretischen Schrift verwandten Inhalts ebenfalls leonardeske Elemente zu suchen. Noch eine andere Beobachtung drängt sich uns auf: wir sehen hier Dürer auf einem und demselben Gebiet als Künstler — in den Dresdener Skizzen — und als Forscher — in den italienischen — von Leonardo angeregt; beide Seiten seines Wesens suchen Berührung mit jenem allseitigen Meister. — Einen Einblick in Leonardos Zeichnungen und Manuskripte verrät nach Springer (vergl. Springer, A. Dürer pag. 62) die Zeichnung eines Schwimmgürtels in den Londoner Dürerbänden, sicher aber einer Berliner Skizze eines Drachens, in der die obenbeschriebene Methode, ein Fabeltier zu zeichnen, befolgt ist. Endlich das Hauptzeugnis, die Karrikaturen! Es existiert eine Anzahl ächter Blätter, auf denen sich Dürer die sogen. Karrikaturen Leonardos zum Meister genommen hat. Ueber Sinn und Bedeutung dieser Zeichnungen für Leonardo hat sich Springer eingehend in der Dürerbiographie, in „Dürers Entwicklungsgang" und „Leonardo da Vincis Selbstbekenntnisse" (beide in der II. Auflage der Bilder zur neueren K.-G.) geäussert. Wir geben in Kurzem den Sinn seiner Ausführungen. Die Karrikaturen sind auf verschiedene Quellen zurückzuführen. Die einen sind übertriebene Porträtschilderungen (zum Teil mit beigeschriebenem Namen des Dargestellten), auf die Spitze getriebene Typenbilder. Aus den Biographen des Meisters wissen wir, dass er, von Forscherdrang getrieben,

auffällige Gestalten auf Märkten und in Schenken suchte und verfolgte, bis er sich ihr Bild eingeprägt hatte, wie er Bauern durch Erzählen von Schwänken zum Lachen brachte, um dann die Verzerrungen ihrer Gesichter zu fixieren, wie er Verbrecher zum Tod begleitete, um ihr Mienenspiel zu beobachten. Dies die eine Klasse; die andere geht nicht auf direktes Naturstudium zurück, es sind Versuche, mit der schöpferischen Natur zu konkurrieren, die Freiheit von aller Regel durch die Tat zu beweisen. Er konstruiert Köpfe, indem er von einem absonderlichen Teil ausgeht und die andern damit in Zusammenhang bringt. Er stülpt alles in die Höhe oder lässt alles hängen, das Profil besteht aus einer Reihe von Höhlungen oder einer Reihe von Buckeln. Die Lebensfähigkeit, versichern Anatomen, lasse sich diesen Köpfen nicht geradezu absprechen, sie sind nicht gegen die Gesetze der Natur, wohl aber gegen alle in der Wirklichkeit herrschenden Regeln dargestellt, beruhen jedenfalls trotz ihrer abstossenden Seltsamkeit auf einer gründlichen Naturkenntnis, zu welcher sich ein hochfliegender, phantastischer Sinn gesellt. —

Man sieht aus Springers Worten, dass der Name Karrikaturen missverständlich ist. Um Verzerrung der Gesichtslinien zum Zweck komischer Wirkung handelt es sich bei den meisten gar nicht. Vielmehr lenken sie einmal den Blick auf die unterschiedlichen, teilweise wunderlichen und mit Dürer zu sprechen abgeschiedenen Bildungen der schaffenden Natur, weisen also nach derselben Richtung wie die im Traktat über Malerei enthaltene Tabelle der Varietäten der Nase. Ferner zeigen sie, wie der Künstler durch Anordnung und Verschiebung der Gesichtslinien die durch Naturbeobachtung erhaltenen Lehren verwerten und Charakterköpfe schaffen kann, wie z. B. dureh Aenderung der Profillinien der Ausdruck ein anderer wird. Auf dieser Seite berühren sie sich also mit den Kopfstudien Leonardos, in denen es ihm um die Fixierung der Ausdrucksbewegungen zu tun ist. Solche Versuche macht er sogar mit Tierköpfen: da sehen wir Karrikaturen von Löwenköpfen, entstanden durch Umwandlungen, nämlich Vergrösserungen, Verbreiterungen und Verschiebungen einzelner Gesichtsteile (vrgl. z. B. Müller-Walde, Leonardo da Vinci Abbildung 24), oder eine Zusammenstellung von Pferde-, Drachen-, Löwen- und Menschenköpfen im höchsten Affekt, wobei sich bei aller Verschiedenheit der Bildung gewisse Analogien ergeben (Müller-Walde, Abbildung 25). So sehr hiebei das phantastische Element sein Recht beansprucht, bleibt Leonardo doch der kühl denkende, verstandesmässig klare und nüchterne Forscher. Diese Art bewahrt ihn vor der angesichts der Karrikaturen naheliegenden Gefahr, die Schöpfung von Charakterköpfen mit den Lehren der Physiognomik zu verbinden. Im Anschluss an jene Aufzählung der Profilvariationen urteilt er von der Wahrsagerei aus Gesichtszügen und Händen: „Ueber die betrügerische Physiognomik und Chiromantik werde ich mich nicht verbreiten, es ist keine Wahrheit in ihnen und das ist offenbar; denn diese Chimären haben kein wissenschaftliches Fundament. Es ist wohl war, die Züge des Gesichts zeigen uns zum Teil die Natur der Menschen, ihre Laster und ihre Geistes- und Gemütsanlagen. Aber das geschieht ganz natürlicher Weise. Die Linien, die zwischen Wangen und Lippen und den Nasenflügeln und der Nase eingefurcht, oder um die Augenhöhle her gezeichnet sind, sind sehr deutlich bei lustigen Leuten, die gerne lachen. Und diejenigen, bei denen diese Linien nicht

stark gezeichnet sind, sind Leute, die das Nachdenken betreiben. So sind die, deren Gesichtsteile stark ausladen, und tiefmarkiert sind, viehische und zum Zorn geneigte Menschen, von wenig Vernunft; und die, welche zwischen den Augenbraunen tiefe Falten haben, sind zornig, sowie die, deren Stirn in die Quere tieflinierte Furchen zeigt, an geheimen oder offenbarem Jammer reiche Leute sein werden. Und so kann man Aehnliches aus noch vielen Teilen schliessen." (Tratt. Art. 292.) Die Chiromantik lehnt er gänzlich ab. „Aber aus der Hand? (Schlüsse ziehen). Da wirst du finden, es seien grosse Heerschaaren von Männern zur selbigen Stunde unter dem Messer umgekommen, bei derem keinem die Zeichen in der Hand mit denen der andere die entfernteste Aehnlichkeit hatten und so auch beim Schiffbruch." Er steht mit solchen Anschauungen im Einklang mit der modernen Wissenschaft, die das Erraten des Charakters aus den Gesichtslinien im ganzen als Spielerei betrachtet und ganz wie Leonardo nur in so weit gelten lässt, als „verschiedene Personen je nach ihren Gemütsstimmungen verschiedene Gesichtsmuskeln in häufigen Gebrauch bringen; die Entwicklung dieser Muskeln wird vielleicht hiedurch verstärkt und die infolge ihrer gewohnheitsmässigen Zusammenziehung im Gesicht auftretenden Linien oder Furchen werden damit tiefer auffallender", (zitiert bei Darwin, Ausdruck der Gemütsbewegungen, Uebersetzt von Carus 1901 pag. 320). Wichtiger als diese in der Verallgemeinerung oft trügerischen Spuren zu verfolgen ist es auch dem heutigen Forscher so gut wie jenem vorahnenden des XVI. Jahrhunderts, rein konstatierend den Ausdruck der Gemüthsbewegungen nicht nur in den Mienen, sondern in der Stellung des Körpers und den Bewegungen der Gliedmassen zu beobachten. Leonardos Zeitgenossen freilich standen in ihren physiognomischen Anschauungen durchaus unter dem Bann der Theorie, die in der pseudoaristotelischen Schrift Physiognomonica vorgebildet ist und Mittelalter wie Neuzeit bis auf Lavater beherrscht hat. Es ist das die Meinung, der Charakter eines Menschen lasse sich aus der Aehnlichkeit seines Aeusseren mit tierischen Formen erschliessen. Aus den Geleisen einer Trugwissenschaft, die mit Astrologie, Temperamentenlehre u. a. phantastischen Elementen verquickt war, ist die Physiognomik erst im letzten Jahrhundert in wissenschaftlich solide Bahnen gelenkt worden durch Physiologen und Biologen, die gleich Leonardo Physiognomie als fixierte Mimik, als festgewordenes Mienenspiel erklärten. Man könnte sich versucht fühlen, einzelne von Leonardos Zeichnungen und Anweisungen zur Darstellung Weinender, Lachender, Zorniger oder Verzweifelter mit den entsprechenden photographischen Aufnahmen in dem obengenannten Werke Darwins zusammenzustellen, um darzutun, wie jener so ganz auf dem rechten Wege war.

Mit dieser Richtung in Leonardos Forschen ist nun Dürer bekannt geworden; zweifellos auf seinem venezianischen Aufenthalt 1505/07 erhielt er die erste Anregung, hat aber in der Folgezeit mehrfach darauf zurückgegriffen. Ein Studienblatt aus der Sammlung Esterhazy-Pesth enthält neben andern auf Italien und italienisch-venezianische Kunst weisenden Skizzen eine Reihe von fünf neben einander ins Profil gestellten Frauenbüsten. Die Unterschiede sind erreicht durch Aenderung der Nase, Vergrösserung und Verkleinerung der der Augen, Veränderung der Mundlinie und des Kinns. Eine Federzeichnung

von 1515 weist eine Serie von 4 Männerprofilen auf. Der erste Mann hat annähernd „griechisches“ Profil, kleinen Mund, volles regelmässiges Kinn. Der zweite oben gewölbte Stirn, tiefe Einbuchtung unter der Nase, kurze knorpelige Nase, eingezogene Lippen, dickes Kinn. Der dritte gequetschte Nase, aufgeworfene Lippen, kleines zurücktretendes Kinn, sogen. Schweinsaugen (vergl. Dürer: Etlich thun ihre Augen eng auf wie ein Schwein). Der letzte eine schmale, lange und spitze Nase, vorstehendes Kinn, grosse aufgerissene Augen (vergl. Dürer: Auch sind Etlich, die zerren ihre Augen zirkelsweit auf, also dass man den ganzen Augstern sieht). In einer andern Profilreihe endlich (im Berlin-Kupfst. Kab.) ist die Abwandlung eines regelmässigen Kopfes bis zum hässlichsten Negergesicht durchgeführt. Folgende Mittel sind dazu angewandt: 1) Wandlung der Stirn- und Nasenflucht. 2) Vergrösserung und verschiedene Einstellung des Auges. 3) Variierung der Nase. 4) Aenderung der Mundstellung und der Lippen (hoch und tief, breit und schmal, aufgeworfen und eingezogen). 5) Verschiebung und Vergrösserung oder Verkleinerung des Kinns. – Wie die beiden Zitate aus der Proportionslehre andeuten, könnte man aus dem III. Buch einen erläuternden Text zu den Karrikaturen zusammensuchen. Man hat von jeher auf den direkten Zusammenhang zwischen den Karrikaturen und den verkehrten Gesichtern hingewiesen. Ein vergleichender Blick enthüllt ihre Verwandtschaft, nicht nur die äussere Form der Abbildungen, auch der tiefere Sinn und Zweck des Verkehrens ist derselbe: Aufdeckung der Varietäten und Anleitung zur Darstellung der verschiedenen Charaktere. Denn dass die Verschiedenheit der Körperformen mit der der Charaktereigenschaften innig zusammenhänge, hat Dürer schon als Anhänger der Temperamentenlehre geglaubt. Auch die zeitgenössische Physiognomik mit ihren Vergleichungen zwischen Mensch und Tier scheint er gekannt zu haben; die später zitierte Stelle von den „löwischen“ Menschen, oder denen die wie ein Bär, Wolf, Fuchs oder Hund aussehen (Lange-Fuhse pag. 371) spricht dafür. Von seinen Zeitgenossen unterscheidet er sich aber günstig dadurch, dass er diesen Zusammenhang nicht etwa im einzelnen durchführen will, sondern bei dem allgemeinen Gedanken stehen bleibt. Die Köpfe der Proportionslehre sind nun aber nicht frei, sondern vermittelst bestimmter hin und hergeschobener Linien verkehrt worden: Kopfteile werden erhöht und zusammengedrückt, Gesichtsteile vorwärts und rückwärts, aufwärts und abwärts gedreht, die ganze Kopfform rückwärts oder vorwärts geschoben, das Gesamtprofil eben, aus- oder eingebogen gemacht. Wir werden freilich der freien Methode der Karrikaturen den Vorzug vor der mathematischen Verkehrung geben, sie ist der Natur entsprechender und darum künstlerischer. In Dürers Augen gab die Anwendung geometrischer Figuren und Zwerchlinien der Sache eine höhere Weihe, auf die man heutzutage lieber verzichtet. Denn das phantastische Element, das solchen Schöpfungen des Künstlergeistes innewohnt, verträgt keine mechanisch-mathematische Herstellung der Figuren. Wiederum machen wir die Beobachtung, dass dieselbe Saite im Künstler wie im Forscher Dürer anklingt. Ein ganzes Gemälde ist unter dem Eindruck der (im weiteren Sinn) physiognomischen und mimischen Darstellungen Leonardos entstanden, so gewaltig wirkte er auf den Gleichgestimmten: Das Bild (des Barber. Pal.) Jesus unter den Schriftgelehrten, vielleicht das im 9. venezianischen Brief erwähnte Quadro, dergleichen er noch

nie eins gemacht habe. Opus quinque dierum ist es gezeichnet und in der Tat möchte man es eher als physiognomische und mimische Studie, denn als regelrechtes Gemälde gelten lassen. Der jugendliche Christus mit seinem weiblich sanften, lockenumrahmten Kopf, wie man unter Leonardos Zeichnungen so manchen trifft, ist in Kontrast zu den Charakterköpfen der Schriftgelehrten gesetzt, von denen der Unbefangene einen als „wahre Karrikatur" bezeichnen wird: er könnte ohne Weiteres in die Reihe jener Zeichnungen eingesetzt werden. Dass die Mimik der Hände neben den Köpfen den Maler bei dem Bild besonders beschäftigte, beweisen die 4 Handstudien aus dem Jahr 1506. Wie sehr das Bild in Leonardos Geist gedacht ist, zeigt eine Stelle aus dessen Trattato, Artikel 380 „Von der Darstellung eines, der inmitten mehrerer Personen spricht":

„Um einen darzustellen, den du unter vielen Personen willst sprechen lassen, pflegst du zuerst die Materie, von der er zu handeln hat in Betracht zu ziehen und nach dieser seine Geberden, so dass sie dazu passen, einzurichten. . . . Handelt es sich darin um Klarlegung verschiedener Ursachen, Ansichten, Gründe, so lässest du den Sprechenden mit 2 Fingern der rechten Hand einen Finger der linken fassen, indem er dabei die beiden kleineren Finger dieser letzteren eingeschlagen hat. Das Gesicht sei lebhaft gegen die Menge gewandt, der Mund ein wenig geöffnet, als wenn er spräche. Sitzt er, so sehe es aus, als wenn er sich ein wenig erhöbe den Kopf vorgestreckt. Machst du ihn auf den Füssen stehend, so lasse ihn sich mit Brust und Kopf etwas gegen das Volk hin neigen. Dieses, das Volk, nun stellst du schweigend und aufmerksam dar. Alle schauen dem Redner ins Gesicht, mit ganz in Anstaunen verlorener Geberde. Lasse den einen oder andern Alten vor Verwunderung über die vernommenen Sentenzen den Mund festgeschlossen halten, indem dieser Mund an seinen nach unten gezogenen Winkeln viel Wangenfalten nach sich zieht; dazu seien die Augenbrauen, wo sie zusammenkommen, hoch in die Höhe gezogen und hiedurch viele Stirnfalten verursacht." Dürers Bild erscheint wie eine freie Illustration verschiedener Ratschläge dieses Artikels. Ein Fortwirken der gleichen Eindrücke trägt das Heller'sche Altarbild, bezw. die herrlichen Studien für dasselbe zur Schau; denn es sind tief innerlich erfasste und verarbeitete, nicht etwa nur momentane Anregungen. Auch Leonardos Hauptwerk hat einen bleibenden Eindruck auf Dürer hinterlassen. Dass er es im Original oder in einer Nachbildung gesehen habe, vermutete schon Springer, in seiner Dürerbiographie (pag. 132). V. Scherer (Christl. Kunstblatt, 1904, Nr. 5) hat diese Spur verfolgt und im einzelnen aufgezeigt, wie sich in den verschiedenen Abendmahlsdarstellungen Dürers der Einfluss Leonardos bald mehr bald weniger deutlich zeigt. Der kompositionelle Grundgedanke Leonardos, den mimisch-physiognomischen Reflex, den die Worte Christi über den Verräter in der Jüngerschaar hervorrufen, nach Naturell und Temperament nüanciert darzustellen, ist bei Dürer fruchtbar geworden und hat ihn gelehrt, geistigen Zusammenhang in das Bild zu bringen. — Und wieder könnte man daran erinnern, dass im Trattato (Artikel 328) Anweisungen gegeben werden, wie die Aufmerksamkeit der Umstehenden auf einen Vorfall durch das Geberdenspiel auszudrücken ist.

Die Ansicht Strzygowskis (Zeitschr. f. bild. Kunst XII, 235—38), dass Dürers Rosenkranzbild und eine Stillende Madonna von 1519 im Aufbau von

Leonardos Anbetung der Könige und der Madonna in der Grotte abhängig seien, hat dagegen für uns nichts Ueberzeugendes. —

Die Frage, ob die Berührungspunkte zwischen dem deutschen und italienischen Meister aus einer dritten, beiden gemeinsamen Quelle zu erklären sind, ist nach allem illusorisch geworden. Dafür erhebt sich nun eine andere, ob wir uns ein Bild davon machen können, welche Rolle die aus der fremden Kunstlehre herübergenommenen Vorstellungen in Dürers eigener Gedankenarbeit spielten, ob ihnen überhaupt eine grössere Bedeutung in diesem Sinn zugeschrieben werden darf, und weshalb aus der Fülle des gebotenen Materials gerade die oben gesammelten Ideen auf ihn Eindruck machten. Zu dieser Rekonstruktion fehlt es nicht an Plänen, aus denen hervorgeht, wie sich in Dürers Geist der Bau der Gedanken allmählich zusammenfügte, es sind die zahlreichen kunsttheoretischen Entwürfe, wie sie aus den verschiedenen Dürerbänden in London, Dresden und Nürnberg bei Lange und Fuhse gesammelt sind. Die vielen immer wieder bei Seite gelegten, neu vorgenommenen und verbesserten Brouillons geben einen Einblick in die Werkstatt seiner Gedanken. Wir sehen daraus, wie die Vorstellungen sich aneinander schliessen, sich auseinander entwickeln. Da bieten sich stehende Verbindungen und wechselnde Assoziationen, auch solche, in denen ein Gedanke, regelmässig in derselben Umgebung wiederkehrend, unmerklich in einen andern Sinn übergeht. Das sind Fingerzeige, wenn man die psychologische Entstehung seiner ästhetischen Anschauungen zu erforschen sucht.

Man spricht gerne von der Wahlverwandschaft der beiden Meister, die den Suchenden wie von selbst zu dem Geistesverwandten hinlenken konnte. Die Annahme einer persönlichen Berührung, die Ephrussi wahrscheinlich zu machen sucht, scheint keine Anhänger gefunden zu haben. Es muss uns genügen an dem, was ein Genosse der Arbeit Leonardos wie Paciuoli vermitteln konnte, das sind mündliche Mitteilungen, Schriften, Notizen, Zeichnungen und etwa Reproduktionen seiner Werke. Dass aber gerade Leonardos künstlerisches und kunsttheoretisches Schaffen auf Dürer Einfluss gewann, das lässt sich aus seiner ganzen Verfassung verstehen, in der er sich nach Ausweis seiner Werke um jene Zeit befunden hat. In der Wertung der Proportionen, in der Ueberschätzung der nach Mass und Zahl zu berechnenden Elemente in der Kunst, in der Verehrung Vitruvs und seiner Angaben war Dürer ein Kind seiner Zeit. Wie wir ihn seit 1500 um ein Normalschema auf Grund der antiken, also vorbildlichen Verhältniszahlen sich bemühen sehen, so genügte auch, um dies zu verstehen, Berücksichtigung der Anschauungen seiner Zeitgenossen. Dazu kommt noch, dass er, wie die Unterweisung der Messung offenbart, ganz besonders für die mathematischen Fächer veranlagt war und dass ihn diese spezielle Begabung mitbestimmte, der Mathematik einen so wichtigen Platz in der Kunst anzuweisen. Man erinnert sich der phantastischen Denkmalsentwürfe, Aufrisse für ein Siegesdenkmal, für ein Monument auf einen Sieg über aufrührerische Bauern, für das Grabmal eines Trunkenbolds. Obwohl von Abenteuer d. h. der Seltsamkeit wegen ausgeführt und scherzhaft gedacht, tragen die Entwürfe genaue Massangaben über das Verhältnis ihrer Teile. Dies ist immerhin noch nicht ohne eine Analogie im Schaffen gleichzeitiger Kunstschriftsteller. In der Hypnerotomachia des Francesco Colonna wird uns er-

zählt, wie der Held dieses architektonischen Romanes Poliphilus im Traum in dem wunderbaren Tal ein Prachttor schaut, dessen Regeln und Verhältnisse mit wissenschaftlichem Ernst gegeben sind. Also auch eine gewissenhafte Verzeichnung der Proportionen, obwohl es sich nur um ein Spiel der Phantasie handelt. Nur dass hier die Schilderung der altertumsbegeisterten Einbildungskraft des Italieners entstammt, während die Denkmalsskizzen den „trockenen Witz" des Nürnbergers verraten. Bei Dürer geht nun aber die Verehrung der Mathematik in förmlichen Aberglauben über: Staigmüller macht bei der letzten Aufgabe des I. Buches der Unterweisung darauf aufmerksam, wie sehr Dürer in der Ansicht befangen war, dass Grössenverhältnisse, die irgend eine regelmässige geometrische Konstruktion ergeben hat, einen ästhetischen Charakter an sich tragen und für Kunst und Technik zu empfehlen seien. Die Aufgabe ist die Teilung eines Kreisbogens in drei ungleiche Teile, deren Verhältnis sich nur dadurch charakterisiert, dass es durch eine regelmässige geometrische Konstruktion gewonnen ist. Diese Teilung soll angeblich zu vielen Dingen nütz sein, lediglich weil mit Hilfe der Geometrie gefunden. — Die eine Aufgabe macht viele Wunderlichkeiten im Proportionswerk verständlicher, lässt manche auf den ersten Blick befremdliche Anwendung und Anpreisung geometrischer Konstruktionen oder Werkzeuge zur Ausführung solcher begreiflicher erscheinen. Wähler, Fälscher, Zwilling und wie die seltsamen Instrumente sonst noch heissen, verdanken ihre Entstehung dieser Geistesrichtung, in der, wie nun aber betont werden muss, Dürers Künstlertum keineswegs aufgegangen ist. Vielmehr lebte in ihm von Anfang an der Realismus, der in treuer, behutsam fleissiger Beobachtung und Nachbildung der Natur seinesgleichen sucht, in ihm der germanische Zug, den Ausdruck über die schöne Form zu stellen, in ihm das Vermögen und die Freude daran, in der Porträtschilderung den Charakter des Dargestellten wiederzugeben. Der Realist tut sich in den Feinmalereien und minutiösen Zeichnungen der ersten Periode kund, der Porträtkünstler aber zeigt sich gerade in den Jahren vor der Reise in besonders glänzendem Licht, in den mit Kohle mit Stift hingeworfenen Köpfen z. B. des Jahres 1503. Es sind wahre Charakterstudien. „Ein schöpferischer Hauch," sagt Thausing (I, 243), „hat der Naturwahrheit zugleich eine tiefere Beseelung eingeflösst; die Haare zittern, die Augen blinken und zwinken, die Lippen schwellen und zucken in einer ganz unbeschreiblichen Bewegung." Ein Zeichner, der so das innere Leben in die Skizze zu bannen wusste (vrgl. z. B. die bei Ephrussi mitgeteilte Zeichnung eines jungen Mannes, von ihm Paumgärtner getauft), der so zu charakterisieren verstand wie etwa auf den Pirkheimerbildern, der musste beim Anblick leonardesker Charakterköpfe sich innerlich berührt und wie von einem verwandten Geiste begrüsst fühlen. Und wenn er nun erfuhr, dass jener Meister über dieselben Fragen, die ihn umtrieben, sich Gedanken gemacht, dass er sie schriftlich niedergelegt habe, musste da nicht der Wunsch in ihm erwachen, in seinen Schriften Belehrung und Aufklärung zu suchen? —

Auch Leonardo da Vinci huldigt der Ansicht, dass Schönheit mit Harmonie der Verhältnisse und Teile gleichzusetzen ist. Der ganze Paragone mit seiner Vergleichung zwischen Malerei und Musik beruht auf dieser Voraussetzung, sofern der Unterschied der beiden Künste auf den Gegensatz der

nebeneinander und nacheinander stattfindenden Harmonie hinausgeführt wird. Die Harmonie der Schönheiten ergiebt das Schöne, dieser Zirkelschluss gilt auch für ihn. Sieht man aber näher zu, so bemerkt man, dass der Begriff der Harmonie in weiterem Sinn zu verstehen und nicht auf eine einseitig formale Auffassung beschränkt ist. Unter der ganz formal klingenden Definition birgt sich eine weitherzige Anschauung von Schönen (vergl. Wolffs Untersuchung über die Aesthetik des Leonardo da Vinci). Unter Harmonie wird nicht nur die Proportionalität der Teile im gewöhnlichen Sinn verstanden, sondern auch ihr Zusammenstimmen in der Art, die Uebereinstimmung der Geberden mit den Gemütsbewegungen, der Gewandung mit Alter, Stellung und Stimmung des Trägers, das Zusammenwirken aller Teile zur Erzielung des gewollten Effekts — lauter Forderungen, die nicht in das Reich der formalen Schönheit, sondern des Charakteristischen gehören. Gerade in den Schriften, in denen sich Dürer nach unsere Vermutung umgesehen hätte, um über Proportionen, Idealmass und Kanon etwas Neues zu erfahren, in den allgemeinen Malerregeln und im Buch von den Bewegungen treten die Regeln für formale, auf Mass and Zahl gegründete Schönheit ganz zurück hinter den Mahnungen im entgegengesetzten Sinnn und Warnungen vor den Fehlern der Proportionsverehrer. Dringend wird dem Künstler von der Verwendung einer Normalfigur abgeraten. Die Gestalten sollen nicht nach der Schablone gemacht sein, nicht einander gleichsehen wie Brüder und Schwestern, weil man sich sonst in direkten Widerspruch mit der Manigfaltigkeit der Natur setzt. Die Reduzierung der Schönheit auf ein Normalmass verbiet sich schon deshalb, weil es unter Kurzen und Langen, Breiten und Schmalen und Mittleren proportionierte Gestalten giebt; weil das Urteil über Schönheit nicht einheitlich, sondern bei verschiedenen verschieden ist und zwischen zwei schönen Körpern oft nicht entschieden werden kann, welchem der Vorrang gebührt. Die Lehre von den Proportionen zerfällt nach jenen Schriften in zwei Kapitel, die Lehre von der physischen und von der psychischen Verhältnismässigkeit. Die erstere enthält selbst wieder eine doppelte Forderung: 1) Die Teile sollen nach der Grösse unter sich und mit dem Ganzen übereinstimmen: dies die Proportionalität im engeren Sinn des Wortes. 2) Sie müssen dem Gesamtcharakter des Ganzen in der Qualität entsprechen, d. h. es dürfen die Gliedmassen von Mann und Weib, Jungen und Alten, Dicken und Dünnen, Schönen und Hässlichen nicht vermischt, zu einer Gestalt zusammengesetzt werden. Die psychische Verhältnismässigkeit gebietet, dass die Stellungen und Bewegungen des Leibes und seiner Glieder der seelischen Verfassung des Darzustellenden angepasst werden, mag sie bedingt sein durch das Lebensalter oder durch zufällige wechselnde Umstände. Demnach soll ein Greis nicht die Gesten eines Jünglings, der Heitere nicht die des Erzürnten machen. Die erste Forderungen an die Bewegungen ist, dass sie naturgemäss seien, will heissen charakteristisch für die betreffende Gemütsbewegung. Man hat sich gleichermassen davor zu hüten, den Figuren übertriebene Gesten wie eine starre, tote Haltung zu verleihen. Bei der Auswahl der schönen Glieder verlasse man sich nicht zu sehr auf das eigene Urteil; die Eingenommenheit für die Formen des eigenen Körpers könnte einen leicht irre führen. Bei der Komposition der Glieder sind dann die allgemeinen Gesetze der Proportionalität im weiteren Sinn zu beachten; nur die Bildung von Phantasietieren macht

davon eine Ausnahme. Sie müssen zwar aus Bestandteilen wirklich existierender Wesen zusammengesetzt sein, ertragen aber eine Mischung aus verschiedenen Gattungen. Wie wenig Leonardo der Meinung lebte, der Künstler dürfe nur das Schöne darstellen, das bewies er deutlich genug in seinem Kunstschaffen. Er, der in seinen Frauen- und Jünglingsbildern wie nie mehr ein Maler berückende, verführerische Schönheit verewigt hat, erweist sich in seinem berühmtesten und bekanntesten Werk durchaus als Charaktermaler. Charaktergestalten und Charakterköpfe sind seine Apostel, charakteristisch ihr Gesichtsausdruck und Mienenspiel, charakteristisch ihre Stellung, Haltung und Geberden. Vor dem Abendmahlsbild gedenkt man seiner Mahnungen, mit dem Reichtum und der Fülle der Natur nach Kräften Schritt zu halten, seiner Anweisungen, wie die verschiedenen Affekte äusserlich zur Erscheinung gebracht werden können, seiner Karrikaturen, die im letzten Grund denselben Geist atmen. Freilich den Rat „Varia quanto più puoi!“ kann der nicht befolgen der seine Figuren nach dem Schema macht, dazu gehört eingehende Naturbeobachtung und Kenntnis der individuellen Unterschiede. Um abwechseln und mannigfaltige, dem jeweiligen Bedürfnis und Zweck entsprechende Gestalten hervorbringen zu können, muss man einen reichen Vorrat von Formen zuerst im Merkbüchlein, dann im Gedächtnis zusammengetragen haben. So lege man Tabellen an, in denen die zahllosen Möglichkeiten, die für die Form eines einzigen Gliedes, eines Gesichtsteiles, also etwa der Nase, denkbar und auffindbar sind, verzeichnet werden. Wer einen solchen Schatz von Varietäten und unterscheidenden Merkmalen beieinander hat, der kann daran denken, selbst mit Schöpferkraft hervorzutreten. —

Die Gedanken konnte Dürer bei Leonardo finden und sich zu eigen machen. Was uns in der Proportionslehre an Leonardo da Vinci erinnert hat, sind nicht mehr oder weniger zufällige Reminiscenzen, die bei der Arbeit etwa vor Dürers Geist aufgetaucht und dann halb unwillkürlich ihm in die Feder geflossen wären. Jene Gedanken gehören zum eisernen Bestand, der von Anfang an in den Entwürfen vorhanden, bis zum Schluss, zur definitiven Fassung beibehalten werden. Es sind auch keine Ideen, die sich an der Peripherie der Gedankenkreise halten und aus irgend einem unkontrolierbarem, vielleicht wunderlichen Grund von einem Concept zum andern mitgeschleppt werden. Sie stehen im Mittelpunkt und haben centrale Bedeutung für das Ganze der ästhetischen Ansichten des Künstlers. Denn sie sind nicht äusserlich herübergenommen und beliebig hier oder dort placiert worden, sondern sie wurden fruchtbar in seinem Geist, verbanden sich mit seinen eigenen Vorstellungen, erzeugten Neues und wurden zu Direktiven für seine suchende Forscherarbeit. Die Entwürfe zum Malerbuch und zu den vier Büchern von menschlicher Proportion bringen einiges Licht in den Werdeprozess.

Die allgemeinen, für das Gesamtwerk programmatischen Betrachtungen sollte ursprünglich die Vorrede zum Unterricht der Malerei bieten. Verschiedene Entwürfe für dieselbe befinden sich unter den Handschriften des britischen Museums. Die Gedanken dieser Einleitung haben, wie bei Lange-Fuhse angegeben ist, ein dreifaches Schicksal gehabt. Ein Teil derselben ist im definitiven Werk ganz unterdrückt, ein Teil in der Einleitung zur Unterweisung der Messung vorausgenommen, ein Teil am Schluss des III. Buches der Pro-

portionslehre untergebracht worden. Der sogen. ästhetische Exkurs ist durch Verschmelzung aus zwei Bestandteilen zusammengewachsen: aus den allgemeinen Gedanken, die nach anfänglichem Plan in der Einleitung figurieren sollten, und aus den Mahnungen und Betrachtungen, die sich an das System des Verkehrens der Bilder anschlossen und aufs engste mit ihm zusammenhängen. Die letzteren aus der Methode des III. Buches geflossenen Ausführungen bietet der Nürnberger Entwurf bei Lange-Fuhse pag. 245 noch für sich allein. Der Londoner Entwurf — pag. 354 — zeigt zuerst die Verschmelzung und ist die Vorstufe für die endgiltige Version der Proportionslehre. Die Gedanken des Nürnberger Entwurfes schliessen sich also direkt an das über den Verkehrer Gesagte an. Wir überblicken kurz den Gang derselben. Allen nackten Figuren kann ein doppelter Charakter verliehen werden, dick, hart und kräftig, oder schlank, weich und lind, je nach dem Alter. Doch muss in einer Figur der einheitliche Charakter gewahrt bleiben. Mit Hilfe der geometrischen Hilfsmittel, teils Figuren, teils Instrumente, kann man Menschen jeder Art, jeden „Temperaments" darstellen, man kann nach Belieben und Bedürfnis Charaktergestalten schaffen. Die Unterschiede im Körperbau sind für den Maler darum wichtig, weil er aus ihnen zu schöpfen hat, je nachdem er schöne oder hässliche Menschen darstellen will. Denn auch in unschönen Bildern kann sich der Künstler gross zeigen — natürlich nur wenn die Ungestalt seiner Erzeugnisse beabsichtigt und nicht unfreiwillig ist. So unzählige Veränderungen mit den Gestalten auch vorgenommen werden können, so gilt stets ein Gebot: sie müssen menschlich bleiben!

Der Gedanke, dass der Künstler die verschiedenen Temperamente oder Complexionen darstellen und fähig sein müsse, ein Bild zu machen, dem Saturnus oder Venus aus den Augen herausscheint, ist aus dem dritten Buch mit seinen entschieden leonardesken Elementen zu verstehen. Nach dem Complex, der Gesamtheit ihres körperlichen und geistigen Wesens teilte man die Menschen in die vier Klassen der Choleriker, Sanguiniker, Phlegmatiker und Melancholiker. In dem Bestrebungen zwischen den Grunderscheinungen und Grundkräften der Welt einen inneren, wenn auch unklar-mystischen Zusammenhang herzustellen, setzte man die Temperamente in Beziehung zu den Elementen und zu den Planeten, ohne dass man darüber zu klarer Uebereinstimmung gekommen wäre. Die Aeusserungen von Schriftstellern, ferner Planetarien und Kalender zeugen davon, wie allgemein verbreitet und anerkannt diese in den Einzelheiten nebelhaften Vorstellungen waren. Wollen die Karrikaturen Gelegenheit zur Erfindung von Charakterköpfen geben, so kann man die Darstellung der Complexionen als Schöpfung von Charakterfiguren oder Gestalten bezeichnen, wie sie die sogen. 4 Apostel Dürers repräsentieren. (Die Frage, in welcher Weise bei den drei Stichen des Christlichen Ritters, der Melancholie und des Hieronymus im Gehäus die Complexionen hereinspielen, muss hier bei Seite gelassen werden, da sie selbst noch zur völligen Klärung gebracht ist.) Charakterbildnerei ist es also, was das III. Buch empfiehlt, eine Aufgabe, die dem eigentlichen Proportionsforscher fern genug liegt. Hier offenbart sich das eigentümliche Doppelwesen der Proportionslehre. Der durch Leonardos Einfluss mächtig gestärkte Sinn für die Unterschiede der Individuen, für die charakteristische Bedeutung der individuellen Unterschiede, für die Darstellung von

Charaktergestalten veranlasste Dürer, im dritten Buch eine Art von Versöhnung, oder wenn dies zuviel gesagt ist, Verquickung zweier widerstreitenden Prinzipien vorzunehmen. —

Der zweite Bestandteil des ästhetischen Exkurses findet sich ursprünglich, wie schon bemerkt, in den Londoner Concepten für eine Einleitung zum Malerbuch (vgl. Lange-Fuhse 287 ff.). Sie bezeugen, dass Dürer sich um 1512 13 schon von der Unhaltbarkeit eines einheitlichen Kanons überzeugt hatte. Es lebt kein Mensch auf Erden, der die höchste Schönheit an sich trüge, keiner, der sie kennt. Zwei verschiedene Bilder, dick und dünn können oft als gleich schön betrachtet werden. Dieser doppelte Gedanke hat ihn, wie er selbst angiebt, von dem Glauben an eine Normalproportion angebracht.

In der Fassung von 1523 sollten nämlich folgende Worte die Aufstellung verschiedener Typen einleiten und motivieren: Da es nicht möglich sei, dass alle Schönheit in einem Körper konzentriert sei und da das Urteil des Geschmackes nicht harmoniere, habe er starke dicke, dünne, lange, kurze und mittlere Figuren beschrieben. Hier scheint uns nun die Berührung mit Leonardos Worten zu eng, um nicht zu glauben, Dürer habe aus ihnen gelernt. Natürlich nicht nur die Worte, die oben neben Dürers Aeusserung gestellt sind, hätten eine Zauberwirkung hervorgebracht, in demselben Sinn wirkte das ganze Vorbild, um ihn von der Unfruchtbarkeit, Unrichtigkeit und Naturwidrigkeit eines uniformen Schemas zu überzeugen. Damit war erst der Weg gewiesen, der dann mit der faktischen Aufstellung der verschieden proportionierten Typen, mit der Feststellung ihrer Unterschiede selbstständig zu beschreiten war. In der allgemeinen Einleitung konnten ihm auch die Aussprüche von der überzeugenden Kraft der Gesichtseindrücke und die Vergleichung der Aufnahmefähigkeit des Künstlers mit einem Spiegel in den Sinn kommen oder verwertbar erscheinen.

Im Londoner Entwurf zum ästhetischen Exkurs (L.-F. 354 ff.) sehen wir die beiden Quellen zusammengeleitet. Schon im Nürnberger Concept hatten die Erklärungen zum III. Buch teilweise eine allgemeinere Wendung genommen, in den Beziehungen auf die Complexionen und auf die Gesamtaufgabe des Künstlers. So ist es wohl verständlich, wie diese Stellen allgemeineren Charakters die Anfangs für die Einleitung geplanten Betrachtungen ästhetischer Art anzogen und unter sich aufnahmen. Der Anfang des Exkurses verrät deutlich seine Entstehung, sein Herauswachsen aus den Ratschlägen, Warnungen und Angaben, die zur Herstellung der Verkehrungen notwendig sind. Diese Erläuterungen sind diesmal ausführlicher und umständlicher als im Nürnberger Concept; neu ist z. B. eine eingehende Erklärung welche Art von Unterschieden bei der Verkehrung gemeint sei: nicht die Unterschiede, die sich von selbst, auch gegen den Willen des Künstlers einstellen beispielsweise auf den Abdrücken einer und derselben Platte, sondern die beabsichtigten und gewollten. Ganz verständlicherweise schliesst sich an die Methode verschiedene, manigfaltige Bilder herzustellen, die Frage, wie nun schöne zu machen seien. Sie wird negativ beantwortet durch Ablehnung eines Idealmasses, positiv durch das bekannte eklektische Rezept, wobei genaueste Wiedergabe der Umrisse und Einzelheiten und Zusammenstimmung der Teile empfohlen wird. Neu ist hierbei die Anführung der Racenunterschiede. Sie stammt aus einer Fassung des Textes zu den ver-

kehrten Gesichtern. (Vergl. Lange-Fuhse, pag. 371 ff.). Da bietet sich ein deutliches Beispiel, wie Dürer die übernommenen Ideen in sich fortwirken und Frucht tragen liess. Den Satz, dass in jedem Körper die Art zu wahren ist, erläutert er nun durch den Hinweis auf die Tiergeschlechter. So gross die Verschiedenheiten unter den Hunderacen sind, immer erkennt man das hündische Geschlecht und kann seine Vertreter von Füchsen oder Wölfen unterscheiden. Nun kommt dem Schriftsteller aber der Einwand, man spreche doch von löwenhaften Menschen, ob denn da nicht eine Vermischung der Kreaturen vorliege. Eingehend widerlegt er ihn, und in diesem Zusammenhang erwähnt er auch zuerst die körperlichen Unterschiede zwischen Weissen und Mohren und zwar in einer Art die beweist, dass er denselben nachgegangen ist und Messungen an Negern vorgenommen hat. Mit dem Londoner Entwurf ist die definitive Version des Exkurses in der ganzen Anlage identisch, wenn auch innerhalb der Gedankenordnung Verschiebungen vorgenommen und aus früheren Concepten einige neue Stellen herübergekommen sind. —

Ueber die bisher giltige Meinung, Dürer habe sich durch Leonardo da Vincis kunsttheoretische Schriften oder die Kunde von solchen im allgemeinen zur Abfassung eines Malerbuches für die deutschen Genossen in Kunst und Kunsthandwerk anregen lassen, wird man also einen erheblichen Schritt hinaustun dürfen. Auch für den Inhalt, die Gestaltung des theoretischen Werken sind Leonardos Lehren und Vorbild von Bedeutung geworden. Aeusserliche und innere Merkmale sprechen dafür, dass sie fruchtbringend in Dürers Geist gewirkt haben. Man wird gegen unsere Auffassung, Dürers Worte, es habe ihm niemand Anleitung gegeben, nicht als Einwand vorbringen wollen; sie gelten ja in erster Linie von den Massen und Masssystemen, die aus seiner eigenen Arbeit heraus entsprungen sind. Was an Uebernommenem daran ist, erscheint entweder weiterentwickelt und ausgebildet, wie die Projektionslehre, oder umgedacht, zu einem Stein im Bau der Proportionslehre, verarbeitet, so die verkehrten Gesichter. Vor allem will Dürer sagen, die grossen Künstler haben keine systematischen Lehrbücher über Proportionalität mit Angaben von Massen, wie er sich die Kunstbücher der Antike denkt, an die Oeffentlichkeit gebracht, und darum habe er mit Messen und Rechnen ganz neu anfangen müssen.

In Italien hat Dürer jedenfalls Proportionszeichnungen gesehen, sei es von Leonardo da Vinci durch Paciuolis Vermittlung, sei es von andern Künstlern. Dabei ist ihm aber nicht etwa blitzartig die Erkenntnis gekommen: Deine bisherige Konstruktionsmethode ist falsch, schematisch, unorganisch, verwischt nicht blos die Unterschiede in den Proportionen zwischen Langen und Kurzen u. s. f., sondern auch den individuellen Charakter der Umrisse! Denn er setzt die gleiche Konstruktion zunächst noch fort, der Umschwung vollzieht sich allmählich in langsamer Verarbeitung fremden und eigenen Gedankenmaterials. Hatte er seinen Blick als Künstler und Denker auf die vielgestaltigen, unendlich variierenden, in ihrem Wechsel kennzeichnenden Formen der menschlichen Gestalt gelenkt, dann musste ihm von selbst die Fehlerhaftigkeit der früheren Konstruktionen zum Bewusstsein kommen. Und die Stärkung dieser Ader seines Wesens ist eben Leonardos Verdienst. Da musste ihm klar werden, dass die menschliche Gestalt nicht, wie er versucht

hatte, mit Zirkel und Richtscheit zu konstruieren ist. Hierüber brachte ihn die Arbeitsperiode um 1512/13 zur Klarheit und in den 4 Büchern von menschlicher Proportion ist die erste Methode völlig verleugnet. Um dieselbe Zeit setzt sich die Erkenntniss, dass ein Körper nicht alle Schönheit in sich schliessen könne, in die Praxis um und es tauchen Zeichnungen von „zweierlei proporcen, dick und dünn“ auf. Damit ist die Bahn beschritten, in der sich die Fassung des Proportionsbuches von 1523 und in noch höherem Mass die vom Jahr 1528 bewegt.

Dürer kann in Venedig — wie gesagt — Proportionszeichnungen von Leonardo zu Gesicht bekommen haben. Dieser hat kein System entwickelt, wohl aber viele Versuche nach verschiedenen Prinzipien und Massstäben gemacht, die in den modernen Publikationen seiner Handschriften niedergelegt sind; bei Richter, Leonardo da Vinci Vol. I., in der Veröffentlichung der Manuskripte des französ. Instituts von Ch. Ravaisson-Mollien, tome A. und bei Ed. Rouveyre, Notes et dessins sur le corps humain, ses mesures et proportions. Schlagende, wirklich überzeugende Beziehungen sind uns so wenig wie Justi aufgestossen. Früher glaubte man für die Profilköpfe am Schluss des II. Buches der Proportionslehre auf Leonardo verweisen zu sollen, (so Zahn und Trost). Allerdings hat sich Leonardo gerade um die Verhältnisse des Kopfes besonders bemüht und eingehende Versuche angestellt. Bei näherer Vergleichung schwinden aber die Aehnlichkeiten stark zusammen. Gleich sind die „Haupteinteilungen“ (J. J. Trost, die Proportionslehre Dürers nach ihren wesentlichen Bestimmungen. 1859, A. v. Zahn, Dürers Kunstlehre und sein Verhältnis zur Renaissance, 1866.) d. h. die aus Vitruv gemeinsam übernommene Dreiteilung von oben nach unten; auch ergeben die tiefere Ansetzung der unteren Augenlinie, die der oberen auf den Brauen (nicht auf den Lidern), die Auffindung der Augenecken eine äusserliche Aehnlichkeit der Dürer'schen Köpfe mit solchen Leonardos, wie sie mehrfach in den genannten Publikationen, schon früher von Bossi in „Delle opinione di Leonardo da Vinci etc.“ abgebildet worden sind. Die Masse dagegen — und das erst wäre ausschlaggebend — stimmen nicht zusammen. Wenn Dürer einmal um den Kopf einer weiblichen Proportionsfigur en face (abgebildet bei Conway, Literary Remains of Albr. Dürer, 1889, pag. 234) einen Kreis beschreibt, so hat auch Leonardo, allerdings in einem männlichen Profilkopf, einen ähnlichen Versuch gemacht. Eine Abbildung bei Ravaisson — Mollien A 2 Vo stellt den Gedanken dar, das Profil so in einen Kreis einzuschliessen, dass derselben die äussersten Punkte des Profils, Wirbel, Haaransatz auf der Stirne, Nasengipfel, Spitze des Kinns, Adamsapfel (des Kehlkopfs) berührt. In diese Reihe äusserlicher Aehnlichkeiten dürfte endlich auch die von Justi beigebrachte Tatsache zu stellen sein, dass sich bei beiden Proportionsforschern einmal das Prinzip der Neunteilung vorfindet. (Justi, in seinem Buch pag. 66).

Durch die bisher aufgefundenen Analogien wird man, falls nicht etwa neue Entdeckungen gemacht werden, sich nicht überzeugen lassen, dass Dürer in Italien aus Leonardos Proportionszeichnungen etwas Konkretes, Nachweisbares entnommen habe. Hat doch Dürer mindestens 29 Jahre seines Lebens, wenn auch natürlich nicht ununterbrochen, mit Proportionsstudien sich abgegeben, sich jedenfalls dafür interessiert. In so langer Zeit konnte er von selbst

auf die verschiedensten Versuche verfallen, es mit diesen und jenen Zahlen oder Figuren probieren, ohne dass man fremden Einfluss zu wittern braucht. Wenn sich nun dabei Anklänge an Leonardo zu ergeben scheinen, so ist das nicht verwunderlich, da dieser „Sohn der Erfahrung", wie er sich selbst nennt, auf diesem Felde so gut, wie sonst, als Mann der Versuche gearbeitet hat. Seine Proportionszeichnungen, vielfach flüchtig hingeworfen, aus freier Hand oft fehlerhaft konstruiert, präsentieren sich meistens als Experimente, von denen eines gleichwertig neben dem andern steht. Da sind Messungen an aufrecht stehenden, sitzenden und knieenden Männern, mit gestrecktem oder gebeugtem Arm, die Beine in verschiedenen Stellungen, bald gerade, bald gebogen. Da werden Gliedmassen, die eine entsprechende Bildung aufweisen, in ihren Massen verglichen, wie etwa Hand und Fuss, auch Strecken, die in keinerlei innerer oder äusserer Beziehung zu einander stehen, zum Zweck der vergleichenden Messung nebeneinander gestellt, so z. B. die Strecke vom Haaransatz zum Kinn neben die Länge des Fusses vom Ende des Beins bis zur Spitze des grossen Zehens, ohne dass aus alledem Konsequenzen gezogen, ein Schema oder System zusammengebaut würde. (Vergl. H. Ludwig, Leonardo da Vinci, das Buch von der Malerei. Neues Material aus den Originalmanuskripten. — Stuttgart 1885." — Eine Kritik der Richterschen Publikation und Verwahrung gegen die Ansicht, als bilde das bei Richter gesammelte Material eine Proportionslehre Leonardos). Neben manigfachen Duplikaten wiederholen sich auch gewisse Lieblingsaufgaben und -Gedanken, so die Idee, Quadrate aus der Vorder- und Seitansicht des Gesichtes herauszubringen. Es wäre darum beinahe merkwürdig, wenn die zwei Forscher in ihrem über Jahrzehnte sich erstreckenden Messen und Rechnen auf einem immerhin beschränkten Gebiete nicht einen verwandten Zug zeigten, keinen, wenn auch nur täuschenden Berührungspunkt gemein hätten. Denn rein äusserlich sind ja die bisher entdeckten Aehnlichkeiten; sobald man ihnen nachgeht und Uebereinstimmung in Tieferem, Wichtigerem sucht, sieht man sich irregeführt. Schon der Kopf, an dem Leonardo mit Vorliebe seine Konstruktionen versucht, weicht gänzlich von Dürers schematischen, regelmässig und gleichmässig gebauten, nur im Umriss gezeichneten Proportionsköpfen ab; es ist gewöhnlich der leonardeske Charakterkopf mit dem durchfurchten Gesicht und der stark markierten Nase, wie ihn Gemälde und Zeichnungen bekannt gemacht haben. —

Bei der Betrachtung und Verfolgung der Gedanken des „ästhetischen Exkurses" hat man, wie wir hoffen, einen doppelten Eindruck gewonnen. Einmal den, dass der Exkurs nicht von Ungefähr an seiner Stelle im III. Buch steht, nicht von einem Redaktor aus irgend welchem launischen Einfall dorthin versetzt ist, sondern dass er mit seinen Wurzeln im dritten Buch haftet und darum organisch mit ihm verbunden ist. Ferner wird man die Beobachtung gemacht haben, dass es unrecht ist, Dürers Schriften, wie das neuerdings W. Singer (Strassburger Studien z. deutschen K.-Geschichte Heft 41. Versuch einer Dürer-Bibliographie 1903) getan hat, als ein Wirrsal nach Form und Inhalt hinzustellen. Seine Ausführungen sind doch mehr als eine Kette von Widersprüchen und die Probe, die Singer als Beleg beibringt, ist auf keinen Fall glücklich gewählt. Er stellt drei Vorschriften neben einander als einander völlig wiedersprechend, nämlich 1) das Rezept, ein schönes Bild durch

Auswahl schöner Stücke zu fertigen 2) den Rat, das Werk dem Leben möglichst gemäss zu machen, 3) die Warnung, der Natur nichts abzubrechen und ihr nichts Unmögliches aufzulegen. Die einen tun zu wenig, so dass man keinen Unterschied zwischen ihren Figuren mehr herausfinden könne, die andern zuviel: Beides sei fehlerhaft und ein Mittelweg sei zu empfehlen. Welche von diesen drei Regeln soll nun gelten? fragt Singer.

Eine Gegenüberstellung vertragen in Wahrheit nur die zwei ersten. Der dritte Satz ist zwar auch dem ästhetischen Exkurs entnommen, darf aber nicht aus seinem Zusammenhang gerissen und als allgemeine Vorschrift hingestellt werden. Er erklärt sich trefflich, wenn man die Umgebung besieht, aus der er stammt, die Lehre von den verkehrten Figuren und Gesichtern. Hält man mit Dürer das Prinzip des mathematischen Verkehrens der Gestalten zur Vermeidung des Schematischen, Einförmigen für künstlerisch möglich, so ist die Mahnung ganz begründet, bei solchen Veränderungen die Grenzen des der Natur möglichen einzuhalten, beim Variieren so vorzugehen, dass die Unterschiede zwar deutlich und sichtbar werden, sich aber von der Verzerrung fernhalten. Wie das den beiden ersten Regeln widersprechen soll, ist nicht abzusehen. Wohl aber tragen die erste und die zweite Vorschrift das Gepräge verschiedenen Geistes an sich, sie entstammen zwei verschiedenen Betrachtungsweisen, die anerkanntermassen beide in der Proportionslehre Dürers vertreten sind, der antikformalen und der realistischen, die den Charakter über die Schönheit setzt und auf die Natur verweist. Darum erinnern aber Dürers theoretische Schriften doch nicht an Kollektaneenhefte oder an das Protokoll eines Disputiervereins, in dem wie in einem sophistischen Dialog, die entgegengesetzte Standpunkte mit demselben Eifer und Nachdruck verteidigt werden. Für den modernen, logisch geschulten Betrachter sind in der Proportionslehre teils bewusst, teils als unbewusste Consequenzen niedergelegten Ideen allerdings nicht so leicht vereinbar. K. Lange (Zeitschrift für bildende Kunst IX und X) hat die einander zuwiderlaufenden Gedanken in Dürers „ästhetischen Glaubensbekenntnis“ in zwei Gruppen zusammen- und einander gegenübergestellt. Sicherlich sind die Gegensätze der beiden Reihen dem Geiste Dürers selbst nicht so deutlich vor Augen gestanden; dass seine Gedanken oft mehr äusserlich aneinandergereiht als innerlich versöhnt und verknüpft sind, ist ihm gewiss nicht zum klaren Bewusstsein gekommen. Ein philosophisch-ästhetisches System wollte er nicht geben und einen innerlich geschlossenen, begrifflich klaren Aufbau darf man vernünftigerweise nicht von ihm verlangen. Herrscht doch noch in den Werken moderner Proportionsforscher keine Klarheit darüber, wie denn Proportionalität mit Charakterisieren zu vereinen und was eigentlich unter den sogen. Charaktermassen zu verstehen sei. —

Der Schönheit durch Proportionen sehen wir unsern Künstlern seit 1500 nachspüren; in den theoretischen Lehren aber bemerken wir seit 1512/13 den Niederschlag der realistischen Seite seines Künstlertums. Und von da an treten die beiden Gedankenreihen immer nebeneinander auf, bis zum Schluss d. h. bis zur definitiven Version, wo es heisst: „Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie. Ueberkummst du sie, so wird sie dir viel Fehler nehmen in deinem Werk“ — und sofort anschliessend: „durch die Geometrie magst du deins Werks viel beweisen.“ (L.-F. pag. 326).

Um die eine Vorstellungsreihe die andere wirklich überwinden zu lassen, dazu war Dürer einmal nicht genug wissenschaftlicher Denker nach heutigen Anforderungen, dazu stand er aber auch zu sehr unter dem Bann der Antike und der Mathematik. Dennoch darf man glauben, dass in dem Kunsttheoretiker — um vom ausübenden Künstler zunächst abzusehen — die realistischen Elemente wenigstens dominierten. Sonst wäre die Proportionslehre nicht das geworden, was sie ist. Die beständige Vermehrung der Typen in den zwei ersten Büchern, die alle wieder hart oder lind gebildet sein können, das dritte Buch, in dem hinter den Gitterstäben der Kuben die Freude an der Mannigfaltigkeit der Natur und der Sinn für die Bedeutung der vielleicht unschönen, aber charakteristischen Formen hervorscheint, die Erklärung, dass die Verkehrungen noch unendlich zu vermehren seien, so dass Menschen jedes leiblichen und geistigen Charakters, sogar in verschiedenen, vorübergehenden Gemütszuständen wie Zorn, Freude, Schrecken erfunden werden können, all das erzählt davon, wie die realistischen Fermente in Dürers Gedankenarbeit wirksam waren. Sie mussten mächtig in seinem Bewusstsein schaffen, wenn dem Proportionsaberglauben (in einer Proportionslehre!) solche Zugeständnisse abgerungen worden sind. Und wenn sich Dürer auch niemals dem Zauber der Geometrie entzogen hat, so ist man doch berechtigt, manche von seinen Aussprüchen als „Komplimente" vor der (angeblichen) Aesthetik der antiken Künstler zu betrachten. Wieviele Künstler und Kunstschriftsteller der Renaissance haben nicht den Vorgang des Zeuxis in gläubiger Hinnahme einer offenbaren Fabel und Anekdote zur Nachahmung als das allein Richtige empfohlen! Und wo fiel es einem nun wirklich ein, ein Idealbild in der bekannten Weise zusammenzumachen? Wer bildete sich damals nicht ein, in sein Schaffen die platonischen Ideen irgendwie hereinspielen zu sehen? Wobei dann freilich Dürer mit den „Ideen davan Plato schreibt" (L.-F. pag. 295) etwas ganz anderes meint als etwa Raffael mit seiner „certa idea". Ferner konnte man darauf hinweisen, dass Dürer von dem Künstler gar nicht verlangt, dass er sein Leben lang ein jedliches Ding messe, dass vielmehr das Messen ein gutes Augenmass und eine geübte den Intentionen des Schaffenden folgsame Hand machen soll, so dass man keinen vergeblichen Stich oder Schlag mehr tut. Konnte er nicht selbst für seine eigene künstlerische Tätigkeit diesen Satz in Anspruch nehmen, er der doch wahrlich genug gemessen hat, wie seine Manuskripte bezeugen? Durch solche Erwägungen wurde zwar die Kluft, die nach Thausings Ansicht zwischen der Proportionslehre und dem künstlerischen Schaffen Dürers, wie es durch die berühmten Porträts und die Apostelbilder gekrönt wurde, nicht ausgefüllt. Soviel wird immer richtig bleiben, dass der Mathematiker Dürer manches tut und anrät, was der Künstler in ihm selbst niemals in die Praxis umgesetzt hätte. Aber die Kluft schien doch überbrückt, eine Vermittlung zwischen den beiden scheinbar feindlichen Ländern war hergestellt, indem die Proportionslehre sich als ein Versuch erwiesen hatte, zwischen zwei Gegensätzen zu vermitteln. Der Theoretiker und der schaffende Künstler gingen keineswegs restlos in einander auf, es blieb beim Theoretiker ein Rest, der auf das Konto seiner Zeit und seiner speziellen Veranlagung zu setzen ist, aber die beiden Seiten hatten gemeinsame Punkte bekommen, waren nicht mehr unverständlich von einander getrennt, wie durch eine Scheidewand, man sah

die Fäden, die herüber und hinübergingen, kurz der Theoretiker und der Praktiker reichten sich wenigstens die Hand. Und damit konnte man sich in Anbetracht der Sachlage wohl zufrieden geben.

Es ist nun aber in Justis Buch über Dürers konstruierte Figuren und Köpfe der Versuch gemacht, eine scheinbar bessere und vollkommenere Harmonie zwischen den zwei Seelen, die in Dürers Brust wohnten, herzustellen und zwar durch den Nachweis, dass von einer bestimmten Zeit an seine Idealfiguren und Idealköpfe nach mathematischen Schemata konstruiert seien. „Es ist merkwürdig, sagt er (Justi pag. 2), dass man Dürer, auch als Menschen wie einen Heiligen verehren und ihm doch zugleich eine grosse Unehrlichkeit zumuten kann. Denn oft genug spricht er sich dahin aus, dass nur auf Grund der Proportionskunde Idealfiguren gemacht werden sollen.“ Er citiert dann Sätze wie den, ohne rechte Proportion könne kein Bild vollkommen sein, oder, ausserhalb rechter Mass könne niemand etwas Gutes zustande bringen. Nun ist es ja bei dem zwiefachen Charakter der Proportionslehre eine bedenkliche Sache, einen Satz als Resumé oder Grundforderung herauszugreifen, da man ohne Mühe in demselben Werk Anweisungen nach der entgegengesetzten Richtung finden und als Grundgedanken ausgeben könnte. Und dann finden die angeführten Aussprüche im Verlauf der Ausführungen ihre Beschränkungen, wovon die wichtigste bereits früher zitiert ist, dass nämlich das Messen zur Erlangung eines guten Augenmasses und einen sicheren Hand dienen soll. Dürer beschränkt diese Deutung durchaus nicht auf die kleinen, schnell anzufertigenden Bilder, wie Justi möchte. Die sind zwar als Beispiel genannt, aber jedesmal erhält die Erklärung eine allgemeine Wendung und die Einleitung spricht es ganz deutlich aus, es sei unnötig, alle Bilder und besonders die kleinen nach der Mass zu machen; wer in der Mass unterrichtet sei, könne auch ohne sie ein jegliches Bild machen. Doch stellen wir uns einmal auf den entgegengesetzten Standpunkt! Der Satz, kein schönes Bild könne ohne „die Mass“ gemacht werden, soll als Grundlehre Dürers gelten und soll bedeuten, Idealfiguren müssen nach einem mathematischen Schema gemacht werden. Die Ehrlichkeit des Mannes soll auf dem Spiel stehen, wenn wir nicht entdecken, dass auch seine Idealfiguren und -Köpfe auf diesem Wege zu stande gekommen sind. All das sei zugestanden, aber auch konsequent durchgeführt!

Sicher ist die Konstruktion bei den Zeichnungen und Stichen auf denen sie sich ganz oder in Spuren und Ueberresten erhalten hat. Doch sind die ersteren, wegen ihres Zusammenhangs mit der „Proportionslehre“ in diesem Zusammenhang nicht vollgiltig beweiskräftig, da sie nicht selbständige Kunstwerke, sondern Studien und Versuche innerhalb der Proportionsforschung sind. Nur die Albertinazeichnung und die Nemesis und etwa noch der Stich mit Adam und Eva würden hiervon eine Ausnahme machen. Die „Lucretia“ wird von Justi selbst als nicht konstruiert bezeichnet, ebenso die Idealfiguren auf Kupferstichen vor 1504 ausser der grossen Fortuna; andere nackte Figuren kommen für eine Konstruktion nicht in Betracht. Nun die Idealköpfe, uud zwar die grösseren, da die Entscheidung nur von ihnen kommen kann, während die in kleinem Massstab ausgeführten an und für sich ohne Beweiskraft sind und mit den grösseren stehen und fallen. Auch hier scheiden wir zuerst die Köpfe auf den den offenbaren Konstruktionszeichnungen aus.

Von den übrigen nimmt Just sieben als bestimmt konstruiert in Anspruch: 1) Den venezianischen Knabenkopf von 1507 (Berlin). 2) Das Selbstbildnis von 1508 fälschlich datiert 1500, in der Münchner Pinakothek. 3) Einen Christuskopf von 1514 (Bremen). 4) Die Augsburger Madonna von 1516. 5) Die Zeichnung eines Frauenkopfes von 1520 (London). 6) Die Madonna der Uffizigalerie von 1526. 7) Eine stark übermalte Madonna der Sammlung Weber in Hamburg. — Zweifelhaft lässt er es 1) für die Berliner Madonna von 1518, da das Schema mit einzelnen Ungenauigkeiten zutreffe und 2) für die Madonna mit dem Zeisig von 1506, da infolge der Drehung und Neigung des Kopfes einige Masse verändert seien. Stillschweigend bei Seite gelassen sind: 1) Die Madonna mit der angeschnittenen Birne von 1512 (Wien) 2) Die betende Madonna von 1518 (Berlin). — Die beiden letzteren wohl, weil eine Konstruktion undenkbar ist. Ausdrücklich abgelehnt wird die Konstruktion 1) bei der Rosenkranzmadonna, weil das Schema erst im Verlauf des venezianischen Aufenthalts eingetreten sei, 2) bei der Eva von 1507 wegen der Kopfhaltung, die übrigens von der der Weber'schen und der Florentiner Madonna kaum verschieden ist, 3) beim Bild Karls des Grossen von 1512 (Nürnberg), da von seinem Gesicht kaum ein fester Punkt zu sehen sei, 4) ebenso „natürlich" bei den Aposteln (München) von 1526, weil deren Köpfe porträthaft charakterisiert und dadurch zu einander in Kontrast gesetzt seien. Für unser Gefühl ist es allerdings etwas sehr Natürliches, dass bei den Bildern der vier Apostel die Proportionskunde nicht angewandt ist. Sehr befremdend und auffallend muss es dagegen dem vorkommen, der mit Berufung auf Dürers Ehrlichkeit in seinen Werken sucht, was er den Maiergesellen, allen Künstlern und Kunsthandwerkern ans Herz legt. Denn trotz der porträthaften Züge sind und bleiben die Apostel Idealfiguren und dann lag noch ein spezieller Grund vor, bei Erfindung dieser Gestalten bestimmte Proportionen zu wählen.

Sie verkörpern die vier Temperamente und boten so dem Meister Gelegenheit, den oft betonten Zusammenhang zwischen den Komplexionen und und der Mass, die Anwendung der Proportionskenntnis bei der Darstellung der „Komplexen" zu zeigen. Denn Neudörfers Nachricht über die Bedeutung der Apostelbilder anzuzweifeln, liegt doch wohl kein Grund vor. Nun konnte er wahr machen und in die Praxis übersetzen, was er in der Proportionslehre sagt: „So dann Einer zu dir kommt, und will von dir haben ein untreus saturninisch und martialisch Bild oder eins, das Venerem anzeigt, das lieblich holdselig soll sehen, so würdest du aus den vorgemeldeten Lehren, so du der geübt bist" — und das wird man für ihren Urheber gelten lassen müssen — „leichtlich wissen, was Mass und Art du dazu gebrauchen sollst. Also ist *durch die Mass von aussen* allerlei Geschlecht der Menschen anzuzeigen, welche feurig, lüftig, wässrig oder irdischer Natur sind." (L.-F. pag. 228.) Deutlicher lässt sich kaum die Forderung formulieren, die Temperamente durch Messung und Konstruktion anzugeben und doch — Dürer hat sie selbst nicht befolgt.

Angesichts der oben vorgenommenen Einteilung erscheint die Behauptung, „die" Idealfiguren und -Köpfe seien von einem bestimmten Zeitpunkt an konstruiert, mindestens missverständlich und ungenau. Um sie genauer zu fassen, muss eine Scheidung zwischen Figuren und Köpfen vorgenommen werden. Von den ersteren könnte man ungefähr soviel sagen, dass eine Reihe von Zeichnungen nackter

Gestalten, die aber, wie schon bemerkt, nicht neben selbständigen Kunstwerken genannt werden können, weil sie mit den Vorarbeiten für die Proportionslehre in engem Zusammenhang stehen, aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts sicher nach einem Körperschema hergestellt sind. Unter den Kupferstichen liesse sich dasselbe bestimmt nur von zweien sagen. Von den Gemälden ist das der Lucretia nicht konstruiert (obwohl das Schema vorhanden war). Kopfkonstruktionen zeigen sich unzweifelhaft auf einem Teil der konstruierten Zeichnungen. Sie werden von Justi als sicher hingestellt bei sieben Gemälden, im Zweifel gelassen bei zwei (die nach unserer Ansicht für das Schema nicht in Betracht kommen), ausdrücklich abgelehnt bei vier oder fünf (je nachdem man die Apostelbilder einfach oder doppelt zählt), als unannehmbar mit Stillschweigen übergangen bei zwei, so dass den angeblich konstruierten, wenn man wenig rechnet, dieselbe Anzahl von nicht konstruierten gegenüberstände. Wenn also je der Sinn der Proportionslehre wäre, Idealfiguren müssen konstruiert werden, so hätte Dürer sein Prinzip jedenfalls nicht durchgeführt. Nun ist aber die Harmonie, die auf diese Weise zwischen Dürers Theorie und Praxis geschaffen würde, eine nur scheinbare, ja fehlerhafte. Es wäre eine Uebereinstimmung des ausübenden Künstlers der Jahre 1505 bis 1526 mit dem Theoretiker der Jahre 1500 bis ca. 1510 oder 1512. Der Künstler der letzten Periode würde zurückgeschraubt auf den Standpunkt, den der Kunsttheoretiker zwar im ersten Abschnitt seines langjährigen Forschens und Grübelns eingenommen, anerkanntermassen aber seit 1512/1513 überwunden hat. Damals, als er mit seinem Körperschema eine Idealproportion zu erhalten hoffte, war es möglich, dass er alle Köpfe in ein Schema zwängte, nach Vitruvs Angaben alles über einen Leisten schlug. Aber auf diesem Punkte ist er ja nicht stehen geblieben, in Wort und Zeichnung hat er sich seit 1513 klar gemacht, dass eine Form nicht genüge, dass das Arbeiten nach einem Muster ein Irrweg, das Suchen nach einem einzigen Kanon die Jagd nach einem Phantom sei. Dass dies ihn nicht zu hindern brauchte, gelegentlich bei einem Gemälde oder Stich auf die Verhältnisse der Proportionslehre Bezug zu nehmen, werden wir später sehen. Von jenem Jahre an stellt er verschiedene Typen auf, lange, kurze und mittlere, arbeitet Anweisungen aus, wie man die Figuren, speziell die Gesichter nicht etwa schematisieren, sondern variieren soll und betont die Unterschiede zwischen Alt und Jung, Kräftig und Zart, Männlich und Weiblich. Vielleicht lange vor 1523 (vergl. Justi, pag. 53 Anmerkung 65), sicher in der für 1523 geplanten Ausgabe des Proportionsbuches behandelt er Männer- und Weiberhaupt besonders. Und drei Jahre später soll er einen Madonnenkopf nach einem Schema gemacht haben, nach dem nicht etwa nur zwei Frauenköpfe, sondern im Jahr 1507 ein Knabenkopf, 1508 sein eigenes Bildnis, 1514 ein Christuskopf gefertigt worden wären! Im Jahr 1526, wo die Vorarbeiten für die schliessliche Ausgabe so ziemlich vorlagen, in der drei Männerköpfe aufbewahrt sind, und zwar mit der Möglichkeit einer weiteren Aenderung! Der Künstler soll bis in seine letzten Lebensjahre in geistigem Stillstand mit einer Ausnahme (beim Londoner Frauenkopf) das gleiche Rezept bei Mann und Weib angewandt haben, während in derselben Zeit der Theoriker sich entwickelt, und am Ende seines Lebens in nicht missverständlichen Worten das Streben seiner ersten Arbeitsperiode als verfehlt bezeichnete! Der umgekehrte

Fall wäre viel eher verständlich, dass der Theoretiker sich nie über den Glauben an einen Kanon erhoben, der Künstler aber, von seinem besseren Gefühl geleitet, den eigenen Lehren zuwidergehandelt hätte: das mochte in jenen Zeiten hin und wieder vorkommen. Selbst wenn das Schema nur für Frauenköpfe in Anspruch genommen würde, also in dem Zeitraum von 1516 bis 1526, hätten wir dieselben Bedenken. Man wird ja nicht behaupten wollen, weil für das Weiberhaupt nur ein Typus in der Proportionslehre gegeben sei, meine Dürer, man müsse hiefür nach einem Kanon arbeiten, während er für den Männerkopf liberaler sei.

Wenn aber vollends ein und dasselbe Schema für Knaben-, Männer- und Frauenköpfe von 1507 bis 1526 gebraucht wäre, da würde sich nach unserem Gefühl, nicht nur der Verfasser der Proportionslehre von 1528, sondern auch die Entwürfe samt den entsprechenden Zeichnungen seit 1512 verleugnen. Und zwar käme diesmal ein Widerspruch heraus, den man nicht durch die Berufung auf die spezielle Veranlagung Dürers beseitigen oder mildern könnte, der umgekehrt angesichts seiner sonstigen künstlerischen Entwicklung und seines ganzen Künstlertums unerklärlich und unerträglich wäre. Die Sachlage verändert sich nicht wesentlich, wenn man behauptet, es haben damals, ganz wie die Proportionslehre es wolle, mehrere Schemata nebeneinander existiert. Das angeblich für den Londoner Kopf benützte kann nicht als selbständiges gerechnet werden, so blieben zwei, das der Gemälde und das der Proportionslehre. Aber die Frage ist nicht, ob eines oder zwei vorhanden waren, sondern ob eines oder mehrere verwendet wurden. Verwendet wären nicht beide, sondern nur eines — also reiner Schematismus, reines Arbeiten nach einem einzigen Kanon! Doch sind diese allgemeine Bedenken nicht stark genug, um uns zu veranlassen, von vornherein gegen irgend ein Schema, mag es sein wie es will, zu protestieren, zumal wenn es mit soviel Sorgfalt nachgewiesen ist. Wir prüfen deshalb das in unserem Fall vorliegende und beanspruchen, natürlich dabei das Recht, die Punkte in den Vordergrund zu rücken, die nicht stimmen wollen, die von dem Entdecker teils selbst anerkannt, teils übersehen, jedenfalls mehr nebensächlich abgemacht worden sind.

Die Masse sollen aus Vitruv genommen sein und bei dem in der Proportionslehre gegebenen Männerkopf in Vorderansicht von unwesentlichen Differenzen abgesehen, wieder begegnen. An Massen für das menschliche Haupt giebt Vitruv nur das Verhältnis von Gesicht zu Kopf = 8 : 10, und die Teilung des Gesichtes in drei gleiche Teile vom Haaransatz zu den Augenbrauen, von den Augenbrauen zum Ende der Nase und von da bis zum Kinn (ab imo mento ad imos nares, ab imis naribus ad finem medium superciliorum, ab ea fine ad imas radices capilli).

Also wie beim ganzen Körper auch beim Kopf spärliche, der Ergänzung bedürftige Angaben! Als Masseinheit hätte Dürer $^1/_3$ der Gesichtshöhe genommen und ein Schema entwickelt, das von dem Typus der Proportionslehre nur darin abweicht, dass der Abstand der äusseren Augenwinkel nicht gleich $^3/_5$, sondern gleich $^1/_2$ der Kopfbreite ist und der Mund nicht überall auf $^1/_4$ des Untergesichts liegt, sondern bei den weiblichen anders als bei den männlichen Köpfen. Die Grundforderung Vitruvs das Gesicht von Haaransatz bis Kinnspitze in drei gleiche Teile zu zerlegen, ist nun in keinem der in Betracht kommenden Köpfe durchgeführt. Der oberste Gesichtsteil ist stets erheblich

grösser als die beiden unteren. Die Männerköpfe der Proportionslehre haben die drei gleichen Gesichtsteile, im ersten wie am Schluss des zweiten Buches. Auch bei den in ganzer Figur gegebenen Typen sind sie vorausgesetzt und eingezeichnet. Die Abweichung des Schemas soll ein Zugeständnis an den gothischen Geschmack sein, der ebenso für die Ausbildung des weiblichen Idealkopfes der Proportionslehre massgebend gewesen wäre. Mit seiner Forderung des Dominierens der intellektuellen über die sinnlichen Gesichtsteile habe er der Vitruvschen Dreiteilung widersprochen und eine Erhöhung des obersten Gesichtsabschnitts bewirkt. Der genannte Typus der Proportionslehre zeigt in seinen Abweichungen vom antiken Mass allerdings nicht ganz die gleiche Tendenz wie das Schema. Der Frauenkopf des ersten Buches ist zwar nicht auf Grund der Vitruvschen Teilung konstruiert, das Endresultat ist aber, wohl nicht durch Zufall, bezüglich der Gesichtsteilung fast dasselbe: Der Unterschied des obersten Abschnittes von den beiden nach Konstruktion gleichen unteren beträgt ein Minimum, $\frac{1}{480}$ der Körperlänge. (Vergl. die Quadraturen am Schluss des ersten Buches: Die Strecke vom Scheitel zur Linie ob den Augen $n\,q = \frac{1}{16}$, vom Scheitel bis zum Haaransatz $n\,p = \frac{1}{30}$, somit die Strecke vom Haaransatz bis zur Augenlinie, der obere Gesichtsabschnitt $p\,q = n\,q - n\,p = \frac{14}{480}$. Die beiden unteren Teile zusammen $= \frac{30}{480}$, einer für sich $= \frac{15}{480}$, also Differenz $\frac{1}{480}$. Die Differenz zwischen dem Obergesicht und der Strecke vom Haaransatz zum Scheitel beläuft sich auf $\frac{2}{480}$ oder $\frac{1}{240}$, ist also wiederum minimal. Anders im Schema. Hier ist die Stirne regelmässig um ein Beträchtliches höher als die unteren Abschnitte, die Strecke vom Haaransatz zum Scheitel klein, z. B. besonders bei der Florentiner Madonna, die zu einer Zeit entstanden ist, da das für den Weiberkopf behauptete Kompromiss zwischen Vitruv und dem gothischen Geschmack schon gefunden war. Dagegen kann man einwenden, man habe beim Schema für den obersten Kopfabschnitt nicht vom wirklichen, sondern vom fiktiven Haaransatz auszugehen.

Damit kommen wir auf die schwächste Seite des Schemas, dass es nämlich keine Zerlegung des Gesichtes in natürlich gegebene Abschnitte, sondern eine Zerschneidung bedeutet. Als oberen Gesichtsrand soll Dürer nicht den von der Natur gegebenen des Haaransatzes, sondern eine „von vorne kaum erkennbare Erhebung der Stirn“ angesehen haben, eine Erhebung, die übrigens bald höher bald tiefer unter dem tatsächlichen Stirnabschluss angenommen wäre. Für eine solche dem natürlichen Gefühl und den natürlich gegebenen Verhältnissen zuwiderlaufende Teilung konnten wir weder bei Dürer noch sonst wo eine Analogie finden. Selbst die verkehrten Gesichter leisten sich keine derartige Extravaganz, auch bei diesen merkwürdigen Gebilden endet der obere Gesichtsteil, da wo die Natur ihn aufhören lässt. Kein Holzschnitt in den vier Büchern von menschlicher Proportion, keine Zeichnung mit Abmessungen hat einen theoretischen Ansatz des Gesichtsendes im Gesicht. Die Entstehung eines konstruierten Kopfes wäre etwa so zu denken. Zuerst markiert sich der

Künstler die Masse seines Schemas, sei es durch ein Liniennetz, sei es mit Ansatzpunkten, mit mathematischer Genauigkeit bis auf den Bruchteil des Centimeters. Bei der Ausführung siegt dann regelmässig sein gothischer Geschmack und bestimmt ihn, die Stirn zu überhöhen, so dass die den Haaransatz bezeichnende Linie auf die Stirne selbst kommt. Trotzdem operiert er fröhlich weiter als wäre nichts geschehen, als stünden Gesicht und Kopf wirklich im Verhältnis von 8 : 10, macht den Kopf an der Stelle der grössten Ausdehnung so breit als das Gesicht nicht etwa hoch ist, sondern nach Konstruktion hoch sein sollte und redet sich oder anderen ein, er habe die Kopfbreite = Gesichtshöhe gemacht. Diesen Hergang, Vorzeichnung eines peinlich genauen Schemas, bewusste Abweichung von den vorgemerkten Massen und schliesslich noch ein Ignorieren der Abweichung bei der Fortführung, soll man sich in verschiedenen Fällen vom Jahr 1507 bis 1526 wiederholt denken! Ist es möglich, dass Dürer über den vernünftigen Sinn einer mathematischen Konstruktion so völlig und so lange im Unklaren blieb? Dass er einer, man darf wohl sagen, so kindlichen Selbsttäuschung immer wieder zum Opfer fiel? Dass er gewissenhafte seine Masse berechnete und ansetzte, obwohl er ahnen musste, sein gothischer Geschmack werde ihm wieder einen Streich spielen und das Liniennetz durchbrechen, und dass er mit dem fiktiven Mass weiter arbeitete als hätte sich nichts geändert? Wenn man sich den Streit zwischen Künstler und Mathematiker in einem einzelnen Fall so vorstellen könnte, so wirkt der Gedanke einer Wiederholung im Lauf der neunzehn Jahren künstlerischer Entwicklung beinahe lächerlich. Die besonderen Schwierigkeiten, die einer Anwendung speziell dieses Schemas beim Münchner Selbstporträt entgegenstehen, werden später zur Sprache kommen.

Zunächst eine Zusammenstellung der Ungenauigkeiten und Uebertretungen die bei Köpfen besonders bedenklich zu nehmen sind und durch Dürers Malweise oder die Uebermalungen und Beschädigungen der Gemälde nicht genügend gedeckt werden. Auch den Hinweis auf die relative Freiheit des Künstlers dem Schema gegenüber, wird man misstrauisch und vorsichtig betrachten, da freies Schaffen und ein auf den Millimeter ausgerechnetes Schematisieren eben direkte Gegensätze sind, die einander ausschliessen.

Wir beginnen mit der Teilung des Kopfes der Höhe nach im bekannten Verhältnis. Der untere Ansatzpunkt der Senkrechten am Ende des Kinns ist naturgemäss etwas unsicher: man vergleiche hierin den Augsburger Madonnenkopf mit dem venezianischen Knabenkopf, oder diesen mit dem Bremer Christuskopf und dem Selbstporträt und dem Londoner Frauenkopf, um zu sehen, wie wenig ein unzweifelhaft fixer Punkt anzugeben ist. Ganz anders als in diesen Fällen ist endlich z. B. bei der Eva der Lanna'schen Zeichnung gerechnet: hier wird das ganze Unterkinn in den dritten Gesichtsteil einbezogen.

Hievon abgesehen, lässt sich die Proportionierung im vitruvschen Verhältnis lediglich bei zwei Köpfen in der Reihe der in Frage stehenden Bilder nachprüfen, beim Augsburger von 1516 und beim Londoner von 1520. Aus dem vorausgesetzten Schema und nicht aus dem Gemälde ist die Proportion gewonnen 1) beim Knabenkopf (wegen des Hutes) 2) beim Selbstporträt und 3) beim Bremer Bild (wegen des Bartes). Wer den Kanon nicht kennt, wird

beim Münchner Bild das Ende des Kinns tiefer ansetzen, ganz sicher bei dem an dritter Stelle genannten, da die aus dem Schema eingesetzte Linie zu hoch läuft und das Kinn nicht abschliesst, sondern abschneidet. Die Proportion ist nicht eingehalten beim Hamburger Madonnenkopf, bei dem der Scheitel „beträchtlich zu hoch" läuft (Justi).

Noch ungünstiger liegt die Sache bei der zweiten Hauptproportion, dem Verhältnis von Gesichtshöhe und Kopfbreite. Für die Breite des Kopfes ist in der Proportionslehre die Strecke vom Haaransatz auf der einen bis zur andern Seite gerechnet, im Schema soll der äussere Rand der Locken den Ansatzpunkt geben. Genau stimmt das Verhältnis Kopfbreite = Gesichtshöhe bei keinem einzigen von den Madonnenköpfen, am wenigsten beim Florentiner und Hamburger, auch der Augsburger zeigt einen Ueberschuss in der Breite, ebenso wie das Selbstporträt. Stärker ist er beim Knabenkopf, rein willkürlich sind die Punkte im Londoner Kopf angesetzt, an zwei beliebigen Stellen der Haarlage, d. h. dem Schema zuliebe, nicht nach den Verhältnissen des Bildes. Wird einmal mathematisch genau verfahren, so kann die über den Augen gezogene Linie im Londoner Frauenkopf nicht als Kopfbreite ausgegeben werden, das sie weder rechts noch links den äusseren oder inneren Rand des seitlichen Haares bezeichnet. Es genügt nicht, dass sich die Gesichtshöhe der Breite nach an der betreffenden Stelle in den Kopf hereinlegen lässt, sie muss wertvolle Punkte geben, wenn sie als Konstruktionslinie einen Sinn haben soll.

Die Mundlinie hat auch ihre Ungenauigkeiten. Zu hoch läuft sie beim Augsburger Kopf, obwohl die das Nasenende markierende Linie etwas nach unten nachgegeben hat, noch stärker beim Londoner Kopf, wo die untere Nasenlinie gegen sonst entschieden zu tief gerückt ist.

Endlich geben die vertikalen und horizontalen Augenlinien zu Ausstellungen und Bedenken Anlass. Die untere Wagrechte läuft in der Regel durch die unteren Lider, zweimal erheblich tiefer, beim Selbstporträt und beim Augsburger Kopf (wogegen etwa der Florentiner zu vergleichen wäre). Die Senkrechten rechts und links vom Auge schneiden bald ein Stückchen von demselben weg, bald lassen sie zwischen sich und dem Augenwinkel einen freien Raum wie beim Florentiner und in auffallendem Masse beim Londoner Kopf. —

Das sind kleine Anstände, die aber in ihrer Gesamtheit doch wirken, besonders wenn man die Masse auf Reproduktionen in grösserem Masstab nachprüft. Und wenn Justi meint, seine Zahlen wirken bei grösserem Masstab überzeugender, so kann man den Satz auch umkehren. Gerade das Operieren mit Viertelsmillimetern verleiht der Sache einen so absolut sicheren Anschein, die Abweichungen kommen dem Betrachter so unbedeutend vor, bis er sich vor Abbildungen in grösserem Format eines Besseren belehrt sieht.

Die Reihe unserer Bilder wird eingeleitet durch das Münchner Gemälde, das mit dem venezianischen Knabenkopf ungefähr gleichzeitig sein mag; von Thausing wird es vermutungsweise 1504 oder 1505, jedenfalls nicht vor 1503 und nicht nach 1509, von Justi in das Jahr 1508 angesetzt. Es soll nach dem Schema gemacht sein mit gewissen Koncessionen an die Aehnlichkeit. Es kostet zunächst einige Mühe, bis man sich mit dem Gedanken vertraut gemacht hat, ein Porträt sei nach einem Kanon hergestellt. Von modernen

Anschauungen und Forderungen mag einmal ganz abgesehen werden. Heutzutage erschiene es geradezu unbegreiflich, wenn ein Künstler im Porträt nicht etwa die Verhältnisse des individuellen, abzubildenden Kopfes gebe, sondern die Proportionen, die Vitruv oder irgend ein anatomischer Atlas als normal hinstellen, und dabei gnädig genug einige Zugeständnisse an die Aehnlichkeit machte. Allein vielleicht dachte Dürer anders darüber. In diesem Fall sollte sich aber in seinen künstlerischen oder theoretischen Werken wenn nicht eine Analogie, so doch eine Beziehung, positiver oder negativer Art auffinden lassen, die eine so auffallende, einzig dastehende Erscheinung unserem Verständnis näher brächte. Um die Zeit, da unser Gemälde entstanden sein wird, setzen die schriftlichen Aufzeichnungen ein, deren Endresultat das Proportionsbuch darstellt. In ihnen möchte man irgend einen Hinweis auf das seltsame Vorgehen entdecken, sei es eine Anweisung, wie man sogar Porträtbilder durch die Mass verschönen könne, sei es eine Warnung, ein Porträt nicht nach dem Schema zu bilden. Denn der Versuch wäre doch wohl aus gutem Grund nicht wiederholt worden. Ist es nicht wahrscheinlich, dass Dürer den Porträtkünstler auf eine Gefahr aufmerksam gemacht hätte, die ihm selbst gedroht hat? Etwa an der Stelle, wo den Gesellen angeraten wird, beim Verkehren der Figuren auf die Unterschiede acht zu geben, damit sie einen Menschen kenntlich abmachen d. h. seine individuelle Besonderheit zur Darstellung bringen lernen. (Vergl. Lange-Fuhse pag. 213). Auch eine solche Beziehung negativ-ablehnender Natur sucht man im Proportionswerk wie in den Entwürfen vergebens. In Dürers Porträtkunst aber einen ähnlichen Fall zur Erklärung aufstöbern zu wollen, das wird von Anfang an ein aussichtsloses Beginnen sein. Wohl aber erhebt sich eine Wolke von Zeugen dagegen in den gezeichneten, gestochenen und gemalten Bildnissen aus den verschiedenen Perioden seiner künstlerischen Wirksamkeit. Sorgfältig-liebevolle Wiedergabe gerade der individuellen Formen und in vielen Fällen lebendige Charakterisierung und geistige Beseelung zeichnen diese Köpfe aus, die oft nur im einfachsten Umriss gegeben sind. Gemälde und vor allem die früher erwähnten Zeichnungen um 1503 1505 erzählen davon, was Dürer schon vor der venezianischen Reise in dieser Hinsicht zu leisten vermochte. Fällt aus dieser Reihe das Münchner Selbstporträt so völlig heraus, dass man „die Mass“ zu Hilfe rufen müsste? Die symmetrische Anordnung des Haares, der unbeweglich-ernste Ausdruck, der fixierende Blick, der sich übrigens auch bei andern Selbstbildnissen in Vorderansicht aus natürlichem Grund findet, haben Künstler und Kunstgelehrte auf die Vermutung gebracht, der Meister habe bei dem Bild selbst an die Aehnlichkeit mit einem Christuskopf gedacht. Darum hätte er seinem Porträt einen feierlich idealen Charakter verliehen. Dafür könnte man einen andern germanischen Künstler und Grossmeister der Porträtbildnerei anführen, Rembrandt. An seine Studienblätter erinnert besonders lebhaft das jugendliche Selbstbildnis Dürers mit dem aufgestützten Arm. (Abbildung Jahrb. Pr. K. Sammlung XV). In wievielen verschiedenen Stellungen, Haltungen und Stimmungen hat er sich dargestellt, so dass man vor seinen Selbstbildnissen zuweilen an der Identität zweifeln möchte! Bald malt er sich als Edelmann in Sammetmantel und Federbarett, bald in kriegerischer Wehr als Kämpen, bald in phantastischem Aufputz als vornehmen, reichen Herrn. Dazu in allen denkbaren Stimmungen. Jetzt als lustigen Zecher, der in über-

mütigem Glück die Welt herausfordert, ein andermal als selbstbewussten Künstler, oder als nüchternen Betrachter und streng prüfenden Kritiker. In seiner eigenen Person hatte er ein stets bereites Modell für jede Rolle, die er darstellen, für jede Stimmung, die er wiedergeben wollte. Aus ähnlichen Gefühlen und Einfällen des Porträtkünstlers und Charakterschilderers heraus lässt sich auch das Dürerbildnis verstehen. Und wenn es gerade der Christustypus ist, was ihm vorschwebte, so ist das bei dem deutschen Meister nicht zu verwundern, der das Leiden Christi unter den Hauptgegenständen der Malerei aufführt und zwar neben der Porträtkunst. Das besondere Wesen des Münchner Gemäldes wäre damit genügend aus der Sache erklärt und bedarf u. E. nicht der Hypothese einer mathematischen Konstruktion. Verschiedene Gründe sprechen aber auch gegen die Anwendung des speziellen Schemas gerade bei diesem Bild. Dasselbe wäre auf jeden Fall eines der ersten mit konstruiertem Kopf. Das erste nach dem Schema kann es kaum sein, dann fiele ja die Erklärung aus dem gothisierenden Geschmack als unmöglich weg. Bliebe der Knabenkopf als erste Kopfkonstruktion. Da auch dies auf den ersten Blick undenkbar erscheint (da Dürer den ersten Versuch dieser Art nicht an einem bedeckten Kopf gemacht haben wird), muss man das früheste Beispiel für das Kopfschema als verloren betrachten und mindestens einen konstruierten Kopf vor dem Gemälde vor 1507, 1508 ansetzen. Und da soll sich nun Dürer in ein Schema, das er soeben für einen Knabenkopf, und vielleicht früher schon einmal, also ein oder zweimal benützt hätte, derart verrannt haben, dass er nun auch seinen eigenen Kopf im Porträt darein zwängte. Das könnte man zur Not glauben, wenn das Bild am Schluss einer längeren Reihe sicher konstruierter Köpfe stünde; ob aber beim Porträtisten Dürer, ist erst noch die Frage. Beruft man sich darauf, die Neu-Einteilung stamme aus persönlich vorgenommenen Messungen an andern, wie kam er dann dazu, die bei andern Menschen vorgefundenen Masse auf seinen Kopf zu übertragen, der doch wie man weiss eine normale Bildung aufwies? Oder endlich könnte man denken, er habe in seinen eigenen Kopfproportionen eine Correktur Vitruvs gefunden und erkannt, dass die Lehre von den drei gleichen Gesichtsteilen unhaltbar sei. Dies geht noch weniger an: Denn in den Männerköpfen der Proportionslehre ist die antike Grundeinteilung durchgeführt und für die Masse des Frauenkopfes hätte Dürer kaum die an seinem Kopf gefundenen verwendet. Der psychologische Hergang bei der Vorbereitung und Ausführung des Bildes wäre diesmal besonders seltsam, ein Schwanken des Künstlers zwischen Glauben an den Kanon, eigenem Geschmacksurteil und der Grundforderung der Porträtkunst, der Aehnlichkeit. Zuerst entwirft er das Schema, reguliert das Verhältnis nach dem Normalsatz, übertritt dasselbe, da ihm schon beim Knabenkopf von 1507 klar geworden war, dass es nicht nötig oder möglich ist, die Vorzeichnung einzuhalten, übertritt es noch ein paar Mal, um der Aehnlichkeit willen und was bekommt er zuletzt? Einen Idealkopf oder Porträtkopf? Schliesslich überblicken wir die verschiedenen Abweichungen vom Schema und ziehen einmal die entsprechenden Konsequenzen, indem wir uns die Linien aus dem Netz wegdenken, die nicht stimmen wollen. Da sind zuerst die sogen. Konzessionen an die Aehnlichkeit: 1) Die den äusseren Augenwinkel begrenzenden Senkrechten müssen anders gezogen werden als sonst. 2) Markiert man die Augenhöhe nach der Regel,

so fällt die untere Horizontale ins Leere, wird also wertlos: Differenz am Original gemessen = ½ cm. Dann die bei der obigen Zusammenstellung angedeuteten Unregelmässigkeiten. 3) Die Kopfbreite stimmt nur bei ungenauer Messung mit der Forderung des Kanons. Bei der streng symmetrischen Anordnung der Locken ist das auffallend, da der Künstler hier völlig freie Hand hatte. 4) Das Ende des Kinns ist aus dem Schema heraus gefunden und zu hoch angesetzt. Sicher messbar ist nur die Strecke von der Augenlinie zum Nasenende, indem man die Augenlinie durch einen Papierstreifen bezeichnet. So gemessen beträgt die Strecke am Original 6 cm. Nach oben abgetragen fällt die Grenze in die Stirn, nach unten erreicht sie nicht das Kinnende. Uebersieht man letzteres und rechnet die Gesichtshöhe = 18, so ist Gesichtshöhe zu Kopfbreite = 18 : 20. Der Abstand der inneren Augenwinkel 3,5 ergiebt mit 5 multipliziert 17,5 nicht die als Minimum angesetzte Gesichtshöhe, die Strecke von der Nasenspitze zum Mund ist = 2,5 cm — stimmt also gleichfalls nicht zum Schema. Macht man also Ernst mit der Streichung der widerspenstigen Teile des Netzes, so fällt die Höhenlinie und Breitenlinie als ungenau, die Senkrechte rechts und links am äusseren Augenwinkel als abweichend von der Regel, die untere Augenlinie als nutzlos, endlich die Linie, die den Abstand von Mund und Nasenspitze anzeigt. Dürer hatte nun einmal ein regelmässiges Gesicht, wie seine früheren Selbstbildnisse von 1493 und 1498 bezeugen. Den Eindruck, den gleichmässiger Bau des Kopfes macht, verstärkt er durch die volle en face Stellung, durch die strenge Symmetrie der Haartracht, den Ernst des Ausdrucks besonders im Blick — all das in dem Bestreben, seinem Bilde ein höheres, ideales Gepräge aufzudrücken.

Zu dem gleichen Resultat, der Ablehnung einer Konstruktion nach dem Schema, kommt man bei dem Werk von 1507, dem venezianischen Knabenkopf. Es ist der einzige Kopf aus unserer Reihe mit einer Bedeckung, auch sind die Ohren unter den Locken versteckt. Ein Gothisieren wäre bei einem Knabenkopf, der so wenig von nordisch-gothischer Kunst an sich trägt, recht auffallend. Bei der frühesten erhaltenen Konstruktion wäre ausserdem eine Verdeckung und damit Zerstörung der Hauptproportion ebenfalls zum mindesten merkwürdig. Und man möchte wünschen, dass beim ersten Beispiel für das Kopfschema die übrigen Masse dafür um so überzeugender zutreffen. Eine vergebliche Hoffnung, wie eine nähere Nachprüfung ergiebt. 1) Die Gesichtshöhe und Kopfbreite lassen sich nicht in Uebereinstimmung bringen. 2) Ungenau ist ferner die Konstruktion um die Augen, wie die Abbildung bei Justi zeigt. Eine Nachmessung am Original ergab für mich, dass die Ungenauigkeiten nicht an der Reproduktion liegen: nimmt man wirklich die beiden äusseren Enden der Haarlage als Grenzpunkte für die Breitenlinie, so bekommt man unter allen Umständen ein plus gegenüber der Gesichtshöhe: ebenso ergiebt die Multiplikation der zwei Masse, die die Entfernung der äusseren und der inneren Augenwinkel von einander anzeigen, mit 2 bzws. 5 nicht die Kopfbreite (es fehlt nicht ganz ½ cm) und nicht die Gesichtshöhe (das Produkt ist um mehr als einen cm grösser). —

Bezüglich des Bremer Christuskopfes sei daran erinnert, dass die Einteilung des Gesichtes, das Verhältnis von Kopf und Gesicht nicht stimmt, bezüglich des Augsburger Madonnenkopfes, dass es auch hier ohne

Unrichtigkeiten nicht abgeht. Hier ist, am Original gemessen, a=6 cm. Gesichtshöhe : Kopfhöhe = 18 : 22 (ergiebt 90 und 88 statt ein und derselben Zahl). Die Kopfbreite = 18,9. Dies sind immerhin geringere Abweichungen. Dagegen beträgt die Strecke von dem Nasenende zum Mund 2 cm (also nicht $= \frac{1}{4}$ a), der Abstand der inneren Augenwinkel = 4 cm (also nicht $\frac{1}{5}$ a), und rechnet man die Augenhöhe = $\frac{1}{3}$ a, d. h. 2 cm, so schliesst die untere Augenlinie noch die ganze untere Falte ein. Endlich differiert die Breite von Augapfel und Nasenflügel um einen halben Centimeter.

Beim Kopf der Florentiner Madonna ist das Schema übertreten, 1) im Verhältnis des Gesichts zum Kopf, 2) der Gesichtshöhe zur Kopfbreite. (Die rechte Seite ist infolge der Perspektive bedeutend breiter als die linke.) 3) Verdoppelt man die Strecke vom Schnittpunkt der Höhen- und Breitenlinie bis zum äusseren Augenwinkel, so erreicht man auch auf der linken Seite den Lockenrand nicht. 4) Trägt man die Strecke von dem Schnittpunkt der beiden Achsen über der Nase bis zum inneren Augenwinkel nach rechts ab, so erreicht man die Augenecke nicht. Die Augenkonstruktion — gemessen an der Photogr. Braun und Co. Nr. 851 — weist folgende Zahlen auf: Kopfbreite = 9,9 cm; Abstand der äusseren Augenwinkel = 4,4 cm; der inneren = 1,9 (5×1, 9=9,5, während die Gesichtshöhe = 3×2, 9 = 8,7; Höhe der Augen 1,1 (a=2,9) also nicht = $\frac{1}{3}$ a.

Eliminiert man die betreffenden Abmessungen, so bleibt vom Kanon nicht viel mehr übrig als auf dem Selbstporträt. —

Das Hamburger Bild kehrt sich nicht an die grundlegenden Proportionen 1) von Kopf und Gesicht 2) Gesichtshöhe und Gesichtsbreite und Gesichtsbreite und zwar sind die Abweichungen ziemlich stark.

Zuletzt die Londoner Zeichnung von 1520. Für sie soll das bisherige Schema durch einige Entlehnungen vom weiblichen Idealkopf der Proportionslehre modifiziert worden sein. Bei einem Versuch, das unabgeänderte Schema in den Kopf hineinzulegen, kommt man nämlich auf eine Reihe von Anständen. 1) Der Mund liegt nicht auf $\frac{1}{4}$ a, wobei a = Strecke von Nasenende bis Kinn ist. 2) Der Abstand der äusseren Augenwinkel ist nicht = $\frac{1}{2}$ Kopfbreite. Dazu fügen wir noch weitere Bedenken, die für das reine wie für das abgeänderte Schema gelten. Die Gesichtsteilung stimmt hier gar nicht mit Vitruv: Die Strecke von den Augen zum Nasenende (an der Lippmannschen Reproduktion gemessen) = 5,4 cm: von da bis Kinnrand mindestens = 6,1 cm, das obere Stück endlich ist um 2,3 cm grösser als das mittlere. Die Strecke zwischen Nasenspitze bis Mund = 2,5 cm (also weder $\frac{1}{4}$ noch genau $\frac{1}{3}$ a). Die Kopfbreite ist = 19,9, also nicht = Gesichtshöhe; ebensowenig stimmt das Verhältnis von Gesichtshöhe und Kopfhöhe (letztere 21,5 bezw. 21,6).

Statt hierin einen Wink zu sehen, dass keine Konstruktion vorliegt, holt sich Justi in der Proportionslehre Hilfe und erklärt, der Mund liege wie dort auf $\frac{1}{3}$ a, was nicht exakt zutrifft, die senkrechten Augenlinien seien durch eine Fünfteilung des Gesichts der Breite nach gewonnen. Zieht man aber die Linien auf Grund dieser Teilung, so fallen die zwei äusseren, zumal die auf der linken Seite ausserhalb des Bereichs der Augen und markieren nicht die Augenwinkel. Und gerade wenn man meint, Dürer habe es bei diesem Bild mit neuen Massen probiert, habe sein Schema abgeändert, so muss man erwarten, dass die neuen Abmessungen wirklich mathematisch genau zutreffen. Sonst hätte diz ganze Operation wenig Sinn gehabt.

Bei der Berliner Madonna von 1518 soll der Kanon mit einigen Unregelmässigkeiten stimmen. Sie sind übrigens nach der Messung am Original ziemlich stark. Zwar nähern sich, wenn man Gesichts- und Kopfhöhe mit 5 bezw. 4 multipliziert, die Produkte bis auf 1 cm; dagegen nimmt die Anlage des Mundes keine Rücksicht auf das voraussetzende Liniennetz. Es ist so breit, dass er die Senkrechten, die von den inneren Augenwinkeln herabkommen, rechts und links weit überschreitet (eine bestimmte Zahl ist wegen des Verschwimmens der äusseren Grenzen der Mundlinie schwer zu geben) und auch den 5. Teil der Gesichtshöhe mindestens um $^1/_2$ cm übersteigt. Ebenso fügen sich die Ohren nicht dem Liniennetz ein, sie sitzen zu tief. Gesichtshöhe und Kopfbreite differieren um 3 cm. Multipliziert man den Abstand der inneren Augenwinkel mit 5, so ist das Produkt $^1/_2$ cm grösser als die Gesichtshöhe.

Uebrigens führt sie Justi selbst als „Ausnahme" aus. Ebenso spricht er sich nicht mit derselben Gewissheit wie bei den von ihm in Abbildungen gebrachten Werken bei der Madonna mit dem Zeisig aus, weil einige Masse abweichen „wegen der Drehung und Neigung des Kopfes." Nach meiner Messung sind die drei Teile des Gesichts sämtlich unter sich ungleich, sofern der mittlere kleiner ist als der obere ebenso wie der untere. Auch bei verschiedenem Ansatz der Gesichtshöhe konnte ich die Vitruvsche Proportion betreffend Gesichts- und Kopfhöhe nicht herausbringen. Das zweifache des Abstandes der äusseren Augenwinkel übertrifft die Kopfbreite um mehr als $1^1/_2$ cm, das fünffache des Abstands der inneren Augenwinkel ist fast 2 cm kleiner als die Kopfbreite und lässt sich auch mit einer etwa dem Durchschnitt nach beberechneten Gesichtshöhe nicht in Uebereinstimmung bringen.

Wir haben das Werk deshalb bei der chronologischen Frage früher bei Seite gelassen. Wäre es konstruiert, so müsste es an den Anfang der Reihe gestellt werden, denn es fiele in das Entstehungsjahr des Schemas. Während sich Dürer also, nach Justis Theorie, noch in seinen letzten Lebensjahren, zur Zeit, da die Apostelbilder in seiner Werkstatt standen, sklavisch an das Schema band, durchbrach er es gleich im ersten Fall, sicher im ersten Jahr der Kopfhaltung zu liebe?

Die Gründe, die gegen ein Schema im allgemeinen und gegen das spezielle im besonderen sprechen, die Schwierigkeiten, die sich bei den einzelnen Bildern erheben, bestimmen uns zusammen, Justis Ansicht von der Durchführung eines Schemas abzulehnen. Gerade die Erscheinung, dass die Madonna von

1506 Züge des Schemas aufweist, ohne dass eine Konstruktion sich wahrscheinlich machen liesse, dass Bilder, die sicherlich nicht nach dem Kanon gefertigt sind, wie die Madonna mit der angeschnittenen Birne von 1512, die betende Madonna von 1518, in ihren Verkürzungen die regelmässigen Köpfe der angeblich konstruierten haben, kann uns auf den rechten Weg bringen. Zweifellos tragen die regelmässig-schönen Köpfe Dürers zuweilen einen leeren, allgemeinen Charakter. Das durch Jahrzehnte hindurch betriebene Messen konnte auf seine formale Phantasie nicht ohne Wirkung bleiben. Er spricht ja selbst von den Vorteilen, die das Messen dem frei arbeitenden Meister bringt. Nach unserem Geschmack sind es freilich keine reine Vorteile, zumal wenn wir uns die besondere Art der Dürer'schen Proportionsfiguren und Köpfe vergegenwärtigen. Von der künstlerischen Lebensfähigkeit, die man in ihnen entdeckt hat (Winterberg, Repert. f. K. W. 1903, 1. Heft im zitierten Aufsatz), konnten wir nicht viel finden. Es sind reine Abstraktionen — es handelt sich nur um den Charakter der Zeichnungen bezw. Holzschnitte nicht um den Ursprung der Masse, — jeden individuellen Charakters entkleidet, Menschen, die nur von der Proportionalität Gnaden leben. Proportionszeichnungen mussten nicht etwa so sein, z. B. die Leonardos haben vielfach individuelleres Gepräge. Eine Rückwirkung dieser langandauernden Beschäftigung auf Dürers Formgebung ist wohl verständlich, am meisten vielleicht, wenn er ohne „Gegenbild" arbeitete. Da war es möglich, dass dieses Element sich bei mancher Schöpfung vordrängte, bei andern wenigstens bemerkbar wird und das individuelle Leben verbannte. Dem Typus, der ihm vorschwebte, fehlte es nicht an Zügen, die an die Proportionsstudien gemahnen. Die Regelmässigkeit in den Entfernungen, die Gleichmässigkeit im Bau des Gesichtes spielten darin vielleicht eine grössere Rolle als erforderlich war. So wird ja wohl das Verhältnis des Londoner Kopfes zu der Kopfstudie Lippmann 118 (Bremen) richtig gedeutet sein, wenn man die Londoner Zeichnung als Madonnenstudie auf Grund eines individuellen Kopfes betrachtet, wobei zwar Aenderungen nach seinem gleichmässiger gebauten und vorgestellten Typus vorgenommen wären, eine mathematische Konstruktion dagegen unerweislich bleibt. Wenn gerade bei einer solchen Arbeit sich jene Kälte der Proportionsköpfe wieder einschleicht, so liesse sich das wohl begreifen. Am auffallendsten wäre dieselbe unter den aufgezählten Werken bei der Augsburger Madonna von 1516, während sie bei dem Hamburger, noch mehr bei dem Florentiner Bild zurücktritt. In einzelnen Fällen hätte der Künstler dann auch direkt auf die Masse der Proportionslehre Bezug genommen, doch nie so, dass er sich an das Liniennetz eines für alle Einzelheiten massgebenden Schemas hielt. Damit würde auch zusammenstimmen, was über die Idealköpfe kleinen Formats auf Schnitten und Stichen zu sagen ist. Auch hier finden wir bei einer ganzen Gruppe Regelmässigkeit in der Gesamtanlage des Gesichts, und in dem Verhältnis der Teilstrecken, ohne dass Construktion anzunehmen wäre. Bei zwei kann man in den Höhenmassen des Kopfes Angaben der Proportionslehre wiederfunden, für zwei endlich nimmt Justi regelrecht Construktion an. Wir haben schon früher angedeutet, das wir es durchaus nicht für auffallend halten, wenn Dürer auch in einem Werk, das selbständige Bedeutung besitzen soll und in keinem Zusammenhang mit den Proportionsforschungen und -Studien steht, einmal einen regelrecht kon-

struierten Kopf anbringt. Nach unserer Ansicht wäre das nun allerdings bei den grossen Köpfen nie der Fall, vielmehr gälte für dasselbe, wie für die grosse Mehrzahl der kleinen: Regelmässigkeit ohne Konstruktion, oder Bezugnahme auf die Proportionslehre in einzelnen Abmessungen. Und noch etwas kann man aus der Betrachtung der kleineren Idealköpfe entnehmen, dass nämlich auch bei den grossen, was man geneigt sein könnte, als Construktion nach dem Normalsatz zu deuten, lediglich eine Hilfszeichnung sein kann, die den Zweck hat, einen regelmässigen Eindruck zu erzielen.

Dass z. B. die Abtragung gleichmässiger Teile und Strecken zuweilen nur dem Zweck der Vereinfachung und Erleichterung dienten, beweist die Madonnenzeichnung Lippmann 391 (der Kopf bei Justi abgebildet). Man darf also zugeben, dass der gleichmässige Bau, die Regelmässigkeit in Dürers Idealköpfen einen zuweilen lästig breiten Platz beansprucht: dass z. B. die Teilung des Untergesichts in zwei gleiche Abschnitte mehrfach in seinem sonst nicht stereotypen Ideal wiederkehrt, sei es weil er sich im einzelnen Fall das Geschäft vereinfachen wollte, sei es weil ihm das vielleicht mit Recht — wer will es sagen? — an einem Kopfe nun einmal schön vorkam. Von diesem Zugeständnis bis zur Annahme eines Schemas, eines stereotypen wiederholten Kanons ist ein weiter Schritt, dazwischen besteht ein grosser und zwar grundsätzlicher Unterschied. Für das Gesamturteil über den Künstler hängt nicht wenig davon ab, ob man glaubt, sein Typus der regelmässigen Schönheit, mit andern Worten sein persönlicher Geschmack, trage erkennbare Spuren seiner Messungen an sich, oder ob man ihn seine Idealbilder nach einem Mass herstellen lässt. Schliesslich seien noch ein paar Worte über solche Messungen im allgemeinen gestattet. Jeder, der an Reproduktionen oder Originalen schon solche vorgenommen hat, weiss, dass es damit eine heikle Sache ist. Es kommt sehr viel darauf an, worauf Geist und Auge des Messenden eingestellt sind, welche Abmessungen man in dem jeweils vorliegenden Werk zu finden hofft oder auch fürchtet. Da nun die Grenzpunkte meist nicht mit unbestreitbarer Sicherheit und Schärfe fest stehen, so bietet sich dem subjektiven Faktor stets ein gewisser Spielraum, so dass sich Differenzen zwischen der Messarbeit verschiedener nur zu leicht ergeben. Dies ist übrigens eine anerkannte Tatsache bei aller Proportionsforschung: es hängt alles davon ab, wie man die Ansatzpunkte annimmt. Gerade diese Zweifel waren es, die mich zuerst bestimmten, Justis Schema genau nachzuprüfen, zuerst auf seinen eigenen Abbildungen, dann mehrfach auf grösseren Reproduktionen, und z. Tl. auf den Originalen. Dabei war ich mir bewusst, dass auch meine Messungen unter denselben Bedingungen standen, ich habe es daher zwar auf verschiedene Weise versucht, halte es aber doch für möglich, dass ein dritter in einzelnen Punkten zu Resultaten käme, die sich weder mit denen von Justi noch den von mir gefundenen decken. Jedenfalls glaube ich sicher, sagen zu dürfen, dass sich unter allen Umständen an den angegebenen Stellen Schwierigkeiten gegen Justis Kanon erheben. —

Auch wer sich von der Unwahrscheinlichkeit des Schemas nicht überzeugen lässt, und die von Justi bezeichneten Bilder als konstruiert fortführt, wird wenigstens ein Ergebniss der vorgenommensn Gruppierung und Klassifizierung der Idealbilder anerkennen müssen. Neben den sieben „sicheren“

Konstruktionen stehen zum wenigsten ebensoviele nicht konstruierte Bilder aus dem gesamten in Frage stehenden Zeitraum von der venezianischen Reise bis 1526. Einzelne Jahre hätten konstruierte und nicht konstruierte Köpfe nebeneinander entstehen sehen, so das Jahr 1507 und das Schlussjahr 1526. Dürer hätte somit zu keiner Zeit dem Wahne gelebt, Idealköpfe müssen konstruiert werden. Und dass die Schönheit nicht einfach in der Regelmässigkeit aufgeht, diese Wahrheit hat er im Lauf seiner künstlerischen Tätigkeit oft genug bewährt und am Schluss seiner Laufbahn in den Apostelbildern monumental verewigt. Denn darin stimmen doch alle überein, dass sein künstlerisches Verdienst nicht etwa in der Ausbildung einer regelmässigen Schönheit liegt, sondern auf ganz entgegengesetzten Gebieten. In einer Besprechung von Justis Werk bezeichnet L. Kämmerer (Kunstchronik XIII, 1902) gerade die Befreiung von den mathematisch wissenschaftlichen Fesseln, wie von den der älteren handwerksmässigen Ausübung der Kunst anhaftenden Mängeln als seine künstlerische Tat und erklärt seine kunstgeschichtliche Bedeutung aus dem Sieg über den Geist der Zeit und die eigene Neigung zur Abstraktion. Seine Freude an der Natur, sein naives menschliches Empfinden genüge, um seine Stellung unter den Künstlern, wenn auch nicht sein Gesamtwesen zu würdigen. Der Konflikt zwischen Naturanschauung und mathematischer Abstraktion sei ihm nicht verborgen, der Widerstreit zwischen wissenschaftlichem Streben und künstlerischem Gefühl nicht erspart geblieben. — Wer von dem Künstler verlangt, dass er auf dem Gebiet, das ihm liegt, sein Höchstes zu erreichen suche und nicht die Aufgaben, die seiner besonderen künstlerischen Veranlagung fremdartig sind, der durfte bisher in dem Jahr 1526 einen krönenden Abschluss des Lebenswerkes Dürers erblicken. Zu stärkerer Zusammenfassung und Wirkung liess sich die ihm eigene Kunst der individualisierenden Beseelung kaum mehr bringen, als es in dem Holzschuherporträt und den vier Aposteln geschehen ist. Diese bisher übliche Wertung der Bilder hat nun neuerdings W. Singer (Versuch einer Dürerbibliographie, Heft 41 der Strassb. Stud. z. deutschen K. G. 1903) angefochten, er sieht in radikaler Umwertung seither giltiger Werte in Dürers letzter Periode einen Abfall, der in der Hauptsache in seinem Umgang mit den Humanisten seine Ursache hat. Für das grösste Unglück, das über unsere Meister hereingebrochen ist, hält er seine Bekanntschaft mit den Humanisten, den Männern des kritischen Verstandes, der trockenen Gelehrsamkeit, den Liebhabern allegorischen Tiefsinns. Sie verstärkten seine Neigung zur Gründlichkeit, sie waren Schuld daran, dass er sich schliesslich so tief in mathematische Spekulationen versenkte. „Einen Gelehrten, einen wirklich scharfen Kopf aus ihm zu machen, das war den Freunden nicht gegeben. Dazu war Dürer zu alt; dazu fehlten ihm auch die nötigen Bildungsgrundlagen. Aber seine Schaffensfreude zu rauben, ihm die Lust an der Arbeit zu vergällen, durch Aufreizung einer lähmenden Selbstkritik, das konnten sie, das haben sie getan.“ (Singer pag. XIV). So verdankt sein letztes grosses Werk nicht dem künstlerischen Gefühl, sondern ideologischen Bestrebungen seine Entstehung. „Er wollte in verkappter Weise Religion predigen“ und die Temperamentslehre illustrieren. So erklären sich seine Aeusserungen gegen Melanchthon im Sinne der Selbstkritik. Er hatte keine Freude mehr an seinen früheren Schöpfungen, weil er auf dem Irrweg des reinen Naturalismus, der auf Täuschung

des Beschauers ausgeht, geendet hatte. Der Betrachter des Holzschuherbildnisses darf sich nicht durch den Eindruck der Persönlichkeit des Dargestellten irreführen lassen, „insoweit Dürer mitspricht", ist mit diesem Werk der Weg zu Denner, dem geistlosen Kopisten der Natur, angebahnt. So bedeutet Dürers letzter Lebensabschnitt den künstlerischen Rückgang, der Tod trat für den Künstler rechtzeitig (oder eigentlich eher zu spät) ein — er hatte nichts mehr zu geben. — Es ist hier nicht der Ort, eine eingehende Darstellung des Entwicklungsganges unseres Künstlers zu geben. Doch scheint es nach dem Vorausgegangenen nötig, wenigstens in kurzem zu dieser neuen Auffassung Stellung zu nehmen. Sie stützt sich hauptsächlich auf jene Stelle, in der Dürer nach Melanchthons Zeugnis den „inusitatae et monstrosae figurae" seiner Jugend das Prinzip seines Alters gegenüberstellt, „intueri naturam et conari, quantum omnino posset eam maxime imitari". Es ist rein willkürlich, unter den ungewohnten und ungeheuerlichen Gestalten das Gesamtwerk seiner Jugend und seine mittlere Periode zu verstehen und dieses seinen Alterswerken gegenüberzustellen. Was er eigentlich unter jenen Gestalten verstand, darüber kann man streiten. Nur der von Singer hineingelegte Gegensatz kann nach dem Wortlaut nicht darin gefunden werden. „Imitari naturam" ist an und für sich ein vieldeutiger Ausdruck, dessen speziellen Sinn der Zusammenhang ergeben muss, in unserem Fall der vorliegende Gegensatz. Und der verbietet geradezu, es zu übersetzen: Die Natur bis zur Täuschung kopieren wollen. Denn das liesse sich mit seltsamen, abenteuerlichen Figuren so gut versuchen, wie mit gewohnten. Freuden an ungewohnten Gestalten und das Bestreben, durch „toten kleinlichen Naturalismus" statt eines Abbildes ein verdoppeltes Urbild herzustellen, bilden gar keinen Gegensatz. Dürer wollte, wie es scheint, sagen, der Künstler brauche seine Stärke nicht in ungewohnten, auffallenden, Erfindungen zu suchen, da die überzeugungskräftige Wiedergabe des Gewöhnlichen, von der Natur jedem Gebotenen der Mühe und Arbeit wert genug sei. Um so deutlicher ist das zweite Selbstzeugnis, das Melanchthon aufbewahrt hat, weil der darin aufgestellte Gegensatz zwischen varietas und simplicitas ohne weiteres verständlich ist und durch eine Vergleichung früherer oder späterer Werke aufs beste erläutert wird. So vertritt etwa der Stich mit dem hl. Eustachius das eine, der christliche Ritter oder der Hieronymus im Gehäus das andere Prinzip. Dort Ueberladung mit Einzelheiten und mannigfaltigen Figuren aus übergrosser Naturfreude, hier Einfachheit bezw. Vereinfachung zu gesammelter konzentrierter Wirkung. In den Apostelgemälden vollends hat er sich in der Vereinfachung selbst übertroffen. Denn da hat eine Wirkung erzielt, die nur durch vollständige Unterordnung der Einzelheiten unter das Ganze erreicht wird, die seiner subtilen Kunst nicht leicht gemacht war und darum an sein Auge und seine Hand die höchsten Anforderungen stellte, die grosszügig monumentale. So wenig wie die literarischen Zeugnisse rechtfertigen die künstlerischen die Behauptung, Dürer sei zuletzt beim sklavischen Naturalismus angelangt. Gewiss zeigt beispielsweise das Holzschuher'sche Bildnis sorgfältige Wiedergabe der Einzelheiten. Allein ist denn das ein Charakteristikum seiner Spätzeit? Kennen wir nicht Dürer als Feinmaler seit der Wende des 15. Jahrhunderts? In jenen Stücken, die er in wechselseitigem Austausch der Anregungen mit Barbari schuf, in den bekannten Zeichnungen von unglaublicher

Schärfe und Treue der Wiedergabe? In Venedig bewunderte nach der Ueberlieferung Giovanni Bellini speziell seine Feinmalerei, und die Arbeit am Hellerschen Gemälde nennt der Künstler selbst, halb ärgerlich über seine Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit ein „fleissig Kleibeln". Das ist ein Zug, der von Anfang an durch Dürers Kunst geht und aufs engste mit ihrem tiefsten Wesen zusammenhängt, nicht aber ein Anzeichen des Niedergangs im Alter. Vielmehr iss es dem Meister mehr und mehr gelungen, das Unkünstlerische und Störende, das dieser Zug in ein Werk hereinbringen konnte, zu überwinden, teis durch Vereinfachung, bei der die Einzelheiten als solche gar nicht mehr existieren, teils durch Zusammenfassung im Sinne einer Unterscheidung von Haupt- und Nebensachen. Das letztere ist unter anderem bei Holzschuherbilde angewandt. Singer meint, der Beschauer des Bildnisses lasse sich meist durch den Eindruck der Persönlichkeit gefangen nehmen und merke nicht, dass insoweit Dürer mitspreche, die Bahn zum toten Abklatsch der Natur betreten sei. Nun kann man sich gewiss auch historisch darüber freuen, dass es in Nürnberg um jene Zeit so prächtige Männer- und Charakterköpfe gegeben hat, wie die zwei berühmtesten Dürerporträts von 1521 (sogen. Imhof) und 1526 sie vergegenwärtigen. Doch wird diese Freude rein historisch, vielleicht patriotisch sein. Die ästhetische Wirkung der Bilder besteht nur darin, dass der Künstler es verstanden hat, das Leben, das körperliche und geistige Wesen der beiden Männer so mächtig und unmittelbar wirkend und ansprechend darzustellen. Er spricht nicht nur in der Malerei des Pelzes und der Haare mit, sondern in erster Linie in der geistigen Beseelung der Köpfe und er hat nach unserem Eindruck auf dieses Element in den zwei Bildnissen so offenbar den Nachdruck gelegt, dass die Feinmalerei gar nicht störend wirkt, sondern sich ganz von selbst unterordnet. Ein Auseinanderfallen der Einzelheiten, ein Sichvordrängen der mit Liebe gemalten Nebendinge wird man diesen Bildern nicht nachsagen können. — Auch das Bild, das von dem Verhältnis Dürers zu den Humanisten schwarz in schwarz vorgemalt wird, erträgt keine nähere Prüfung. Dürer war nicht der Schwachkopf, den Singer aus ihm macht, der die Erinnerungen an die Disputierübungen der humanistischen Freude zu hause notierte und schliesslich als Lehrbuch für die deutschen Maler redigierte. Eigene Gedankenarbeit lassen uns die vielen Entwürfe erraten und der Vergleich zwischen der eigenen und fremden Fassung einer Einleitung fällt nur zu Ungunsten des Humanisten aus. (Vergl. Lange-Fuhse 329 Pirkheimers Vorrede, sowie pag. 322 den fremden Entwurf zu einer Widmung an Pirkheimer). Vor allem zeugen die Nachrichten Melanchthons direkt dagegen, dass Dürer in den geistigen Bestrebungen und bei den Disputationen der Humanisten eine klägliche Rolle gespielt habe. Gerade das Gegenteil berichtet er, nicht etwa nur in allgemeinen lobenden Erwähnungen, sondern unter Anführung von Beispielen, wie sie in Ratlosigkeit ihn um die Erklärung einer Stelle angingen, wie er seinen Freund Pirkheimer in der Diskussion in die Enge trieb. Er erscheint nach den Berichten aus jenen Kreisen als Gleichberechtigter und voll Gezählter, und wenn er auf keiner italienischen Hochschule studiert hat, wie etwa Pirkheimer, so befähigten ihn, von seinem Charakter ganz abgesehen, seine hervorragende verstandesmässige Begabung und sein vielseitiges, stets lebhaftes Interesse, von denen seine Schriften zeugen, zum Umgang mit den Gebildesten seiner

Zeit. War das für ihn wirklich das Unglück seines Lebens, hatte er davon nur Schaden? Bestärkt mögen ihn diese Männer in seinen theoretischen Beschäftigungen haben, in der Hauptsache war es seit seiner italienischen Reise sein eigener Wunsch und Wille, ein Malerbuch für seine Deutschen zu schreiben. Und wenn aus dem Umgang mit den reformatorisch und humanistisch Gesinnten kein schlimmeres Uebel erwachsen ist als die Apostelbilder, so lässt sich der Schaden ertragen. Wohl hat die Lehre von den Komplexionen bei der Entstehung mitgewirkt und ihre Beziehungen zu der Reformationsbewegung sind offenbar. Aber was schadet das? Ihr Kunstwert beweist, dass sie nicht aus der Idee oder moralischen Tendenz, sondern eben doch aus dem künstlerischen Gefühl heraus entstanden und geboren sind. Die ästhetische Beurteilung eines Werkes hängt sicher nur von seinem künstlerischen Werte ab. Darum kann man aber doch dem schaffenden und mit seiner Zeit lebenden, denkenden und fühlenden Künstler nicht verbieten, in seinen Werken auf die geistigen Bewegungen der Zeit Beziehung zu nehmen. Bleibt sein Werk in der Anspielung oder Tendenz stecken, nun, dann ist es ohne Kunstwert. Gelangt es zu reifer künstlerischer Gestaltung, so werden es jene Beziehungen bei niemand herabsetzen. Das gilt auch für die Apostelbilder: ihre künstlerische Wirkung verfehlen sie auf keinen Betrachter und das würde dem Künstler Dürer genügen. Dass sie die Temperamente darstellen sollen, merkten vielleicht die Zeitgenossen, die moralische Tendenz aber errät man eigentlich erst aus den Inschriftentafeln, die Gemälde an sich wirken auf das Auge und nicht auf den Charakter, sie predigen weder in verkappter noch in anderer Weise. — Dürer durfte seine Lieblingstheorie von den Komplexen verwirklichen, wobei er sich von den allzu mathematischen Lehren seines Werkes dispensierte, durfte als Zeitgenosse der Reformation auf die religiösen Ideen Bezug nehmen, so gut wie heutige Künstler auf die soziale Bewegung: er durfte es, wenn er in seiner Eigenschaft als Künstler die Wirkung nicht im schönen Gedanken oder der moralischen Tendenz, sondern in der künstlerischen Gestaltung seines Werkes suchte und fand. Und das ist ihm bei den Apostelgemälden gelungen. —

Damit hat uns der Schluss wiederum auf die Frage geführt, um derenwillen Dürers theoretische Werke neuerdings wieder ein grosses und eigenartiges Interesse erhalten haben, die Frage, wie sich in diesem unserem grössten Meister der Theoretiker und der Praktiker, der Verstandesmensch und der aus dem Borne der Phantasie schöpfende Künstler mit einander vertragen und abgefunden haben.